أفكار

افتتاحية

يشيع الاشتباه بحيوية النقد الأدبي في الساحة العربية، والتشكيك بكفاءته وقدرته على مواكبة تطور المسيرة الإبداعية، واتهامه بتأخر ردة فعله على العملية الأدبية المعاصرة، وتخلفه عن الاستجابة لمطالب الحياة والواقع، وضعف أهليته على حصر الحقائق وتقييمها، وغياب الصرامة الأدبية، وهشاشة حججه وأدلته، وخوفه من التنبؤ، وعلامات أخرى متنوعة وكثيرة تشي بعجزه عن بلوغ أعماق السيرورة الإبداعية. الجميع يطمح إلى تدشين نموذج مثالي للنقد الأدبي، يشتمل على وجهات نظر فنية متشعبة ومتعددة، والعثور على أسس وقواعد تحليلية منهجية وطيدة ترتكز إلى معايير جمالية/فكرية راسخة مع شيء من المرونة النظرية، وبناء أحكام موثقة ومبرهنة، وتقييمات علمية/فنية لا تقريظية، تقوم على ذائقة جمالية متفتحة، وسعة أفق شاسعة، إلى جانب تمتع النقد بالسهولة والحصافة والإقناع، وضرورة ردة الفعل السريعة على الظواهر الأدبية الجديدة.

وفي سبيل هذه الأهداف النبيلة يرى البعض أن العودة إلى تراث الأمة واستنفار المحاولات النقدية والبلاغية المتقدمة، وتطوير آلياتها والدفع بها إلى مسايرة العصر تفضي في نهاية المطاف إلى نتائج ملموسة في هذا المضمار. أما جمهرة الدارسين والنقاد المعاصرين، فيلوذون إلى ما قطعه الغرب في هذا الطريق، ويسعون إلى تعشيق النقد برذاذ من ترسانة مستحضرات النقد الغربي، فما أن يصدر كتاب في الغرب، أو تلوح فكرة في الفكر الغربي حتى نجد لها صدى في العالم العربي، ويجري ترديدها كصرخة أخيرة ونهائية في الموضوعة قيد البحث والدرس. وغالباً ما تنتقل هذه

الأفكار، وهذه الرؤى على شكل شذرات ومقتطعات معزولة عن سياقها العام وعن البيئة التي أنتجتها، ولم يجر اختبارها عملياً لمدة كافية تسمح بانتقالها إلى ما وراء البحار والمحيطات. لكن الموضة تلعب دوراً حاسماً في هذا التوجه، وكثيراً ما تتلاعب الأقلام بهذه الآراء، وكأنها من عندياتها وبنات أفكارها، للتذكير بأن حملتها مجددون، وأصحاب فكر حر ورأي نير، وأن هاجسهم التحديث والتجديد، وأن لهم السبق في طرح هذه الآراء الجادة والأغراض الذكية. وقد عايش النقد العربي في نصف قرن عددا كبيراً من الاتجاهات والتيارات الغربية المتناقضة مظهراً، والمتسقة محتوى ومضموناً، ولم يستطع أن يخرج من محنته، ويقيم صرحاً نقدياً يعتد به، ويحظى بقناعة من قبل الكاتب والقارئ والناقد نفسه.

إننا بحاجة إلى إنتاج وعي نقدي نظري وعملي يتسق وأساسيات الثقافة العربية ومكوناتها، ويراعي تركيبة العقل العربي، ويتماشى مع روح العصر والزمن والتاريخ، ويقف على منهجية موضوعية ومنظومة فكرية منفتحة ترصد سيرورة الإبداع الفني والأدبي المشتبكة دينامياً بحركة الواقع المتنامي والمتغير.

هيئة التحرير

النقد والتثاقف
تساؤلات حول المصطلح واستقبال النظرية

د. إبراهيم خليل

في كتابه القيم «من إشكاليات النقد العربي الجديد » ينبه الدكتور شكري عزيز الماضي إلى ما تورط فيه بعض الدارسين العرب، وهو قيامهم بكتابة دراسات، يظنونها نقدية، في عناوين متكررة، من مثل: التناصّ في شعر محمود درويش، أو صلاح عبد الصبور، أو غيره، وغيره.. موضحًا أنّ التناص، من حيث هو مفهوم، لا يكفي، في دراسته، أن يستقصي الدارس الناقد ما يرد في شعر الشاعر من عبارات،وإشارات، مقتبسة، من هنا.. ومن هناك، فهذه الطريقة لا علاقة لها بمفهوم التناصّ، لا من قريب، ولا من بعيد.

ويؤكد د. مصطفى بيومي(١) هذه الحقيقة(٢٠١٠) إذ يرى في ما كتب من دراسات، تحت هاتيك العناوين، نقداً للمصادر، والتأثيرات، تغلبُ عليها الممارسة التقليدية، فالناقد- على الأرجح- ما إن يجد إشارة في هذا النص أو ذاك ، حتى يبادر إلى ردها للأصل الذي منه اقتبست، أو عنه انبثقت، وعندما يقوم بذلك يتوهّمُ أنه نقد هاتيك النصوص باستخدامه مفهوم التناص.

والواقع أنّ التناص مفهوم يتجاوز به النقد ما عرف بالبنيوية إلى ما بعدها، فبدلا من أن يُنظر للنص باعتباره بنية محكمة، لا تحتاج إلى غيرها، ولا تحيل إلا لنفسها، يُنظر له باعتباره شبكة من النصوص، المتداخلة، المُتموْضعة في السياق الثقافي. وهذا ما وعاه جابر عصفور في دراسة له عن شعراء مدرسة الإحياء بعنوان « ذاكرة للشعر » (٢٠٠٢) التي يؤكد فيها، تأكيدا شديداً، خروج مظاهر التقليد، والمحاكاة، التي نجدها في نتاج شعراء هذه المدرسة، عن مسألة التناصّ، وإشكالية النسق المفتوح. وذلك خلافًا لما ظنه محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص (١٩٩٥) من خلط- فيما يرى د. مصطفى بيومي - بين التناصّ، ومفاهيم نقدية عربية قديمة : كالأخذ، والاختلاس، والسرقة، أو ما يمكن إدراجه تحت مفهوم مناقض لمفهوم التناصّ، وهو « التلاصّ » بتعبير عز الدين المناصرة.

فكثيرٌ من النقاد، ممن درسوا ظاهرة التناص، لدى بعض الشعراء، إن كانوا من القدماء، أو من المحدثين، خلطوا هذا الخلط، واختبطوا هذا الخبط. فعبد العزيز حمودة-رحمه الله- لا يفرق في كتابه « المرايا المقعّرة » (٢٠٠١) بين السرقات والتناص، بدليل أنه يُعنون أحد فصوله بالعنوان الآتي « السرقات الأدبية - التناص » ووقع في هذا ناقدٌ آخر، هو محمد عبد المطلب، الذي صنف كتابًا عن «عبد القاهر الجرجاني وقضايا الحداثة»

أستاذ جامعي وناقد من الأردن.

(١٩٩٥) ساوى فيه بين التناص ومفهوم الاقتباس، زاعماً أن الجرجاني (٤٧١هـ) أكد فكرة التداخل بين النصوص، أو التناص، قبل أن تتحدث عنها جماعة ما بعد البنيوية (كرستيفا،وبارط) مكرّرًا أن التراث النقدي العربي سبق بقرون آراء ما بعد البنيوية عن تعالق النصوص، بدءًا بابن سلام الجمحي(٢٣٧هـ) مرورا بعبد القاهر، صاحب دلائل الإعجاز في علم المعاني، وانتهاءً بحازم القرطاجني.

أما صبري حافظ ، فلا يعتمد المواربة في تأكيده أن التناصّ هو الاقتباس، والتضمين،وربما السرقة ايضًا. فهو يؤكد في دراسته «التناص وإشاريات العمل الأدبي» (١٩٨٤) « أنّ النقد العربي القديم ُشغل ببنية النص، وتفاعلية النصوص، التي نعرفها الآن باسم التناصّ». وثمة الكثير من المقالات، والدراسات، والبحوث، والمصنفات المنشورة التي تعاملت مع مفهوم التناص تعاملا تغلب عليه العشوائية، وعدم التدقيق في محتوى المصطلح.

فالقول بأنَّ التناص يعْني، فيما يعنيه التأثر، أو الأخذ، أو السطو، أو السرقة، أو الاقتباس، وأنّ النقد العربي القديم قد قال في ذلك ما لم يترك مزيدًا لمستزيد، وإضافة لمُستضيف، قولٌ فيه الكثيرُ من التسامح. لأنَّ مبحث السرقات يقومُ، أساسًا، على أن النصّ له قائلٌ، وهذا القائل بمنزلة الأب من الابن، وأن المسروق له قائلٌ بمنزلة الأب من الابن، وهذا - في رأي ما بعد البنيوية- غير مقبول، أصلا، إذ النص في رأيهم نتاج أطراف عدة، وهو الذي يكتب نفسه بنفسه، وهو سلسلة من الدوال التي تبحث عن مدلول يكتشفه القارئ، والقارئ حين يكتشف النص يقترح نصًا آخر. بعبارة صريحة، لا يؤمن ما بعد البنيويين بنسبة النص لقائلٍ مُعيّن» موت المؤلف» وإنما يطمئنون لفكرة النسب المفتوح، في حين أنّ النقد العربي القديم ينطلق في مبحث السرقات الأدبيّة من فكرة تناقض ذلك، فهي تحافظ على نسبة المعنى للقائل الأب.

وما بعد البنيويين، في تعاملهم مع النصّ، يضعونه في موقع يتسم فيه بالقدرة المستمرة على إنتاج نفسه، لأنَّ الكتابة- في رأيهم - حالة من الإرْجاء، والاختلاف. وبنية لا مركز لها. فالتناصُّ، وفقاً لذلك المفهوم، يدمِّر أبوة النص، وخرافة النسب، ويحرصُ، في الوقت ذاته، على تبديد الدّال، وانتشاره، وهذا بعيد جدًا عن أنْ يكون تأثراً، أو اقتباساً، أو سطواً على معنى مخترع، أو تشبيه مبتكر، أو استعارة نادرة.

والدكتور مصطفى بيومي بكتابه «التناصّ: النظرية والممارسة» يقدم لنا — إذا صح التعبير- مراجعة للمفاهيم، وكشف حسابٍ يُظهر ما لنا من رصيد حقيقيّ في مُتراكم التطبيق النقدي، وما لنا من رصيد وهميّ لا يؤدي — في أحسن الأحوال- إلا لتضليل الأفهام، وإشاعة الخاطئ من الأحكام.

السرقة الأدبية والتناص

فمن الدراسات التي تساعد على إشاعة المفاهيم الخاطئة، والأحكام المضللة، ما كتبه عبد الملك مرتاض حول : « فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص» (١٩٩١) فالفارق عنده بين السرقة والتناص فارقٌ كميٌّ، لا نوعي. وقد حاول عبد الله التطاوي تطبيق مصطلح التناص على « المعارضات الشعرية » (١٩٩٨) فجاء بالعجب العُجاب، وسار على هذا النهج د. عبد الرحمن إسماعيل في كتابه « المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية» (١٩٩٤) وقد شايعه في هذا الرأي، وأيده، حسن البنا عز الدين في مقالته التي عرض فيها للكتاب (١٩٩٦) وضمنها في كتابه

«مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي» (٢٠٠٣) الذي أضاف فيه إلى عنوان الكتاب عبارة «بين التقليد والتناص»، مؤكدا بكلمة لا مواربة فيها أنّ المعارضات تمثل ضربًا من تداخل النصوص intertextuality. وفعل الشيء نفسه عبد الله الغذامي الذي لا يفرق- للأسف- بين البنيوية التي تبناها في " الخطيئة والتكفير" (١٩٨٥) أو في " لذة النص" وما بعد البنيوية، التي أدارتْ ظهرها كليًا لفكرة "العمل" الأدبي، فهو يؤكد في غير موضع أنَّ(تداخل النصوص) شيءٌ عرفه النقد العربي القديم، وتحدث عنه الحاتمي في : "حلية المحاضرة" تحت مسمّى (المُواردة) وتأتي بعد هؤلاء دراسة حافظ المغربي(٢) "أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري " (٢٠١٠) لتضيف إلى ما سبق دراساتٍ تعتمد تتبع ما يرد في الشعر من إحالات على نصوص من القرآن، أو الحديث الشريف، أو الشعر العربي القديم، أو إلى نماذج تاريخية، أو أساطير. ففي أحد فصوله يفكك الدارس إحدى قصائد محمد أبو دومة، ليردّ القافية إلى نصّ، والكلمات إلى نصوص أخرى، والمجازات إلى نصوص، والصور إلى نصوص، فهو- بكلمة موجزة- يتعامل مع القصيدة تعامل طلبة في كلية الطبّ مع جثةٍ متعفنة في حجْرة التشريح.

ومن يقرأ الكتاب لا يجد فرقاً بين طريقة المغربي هذه، وطريقة علي عشري زايد في " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"(١٩٩٧) ومع أن هذا المؤلف لا يسمي كتابه دراسة في التناص، إلا أن حافظاً يصرّ على تسمية كتابه "أشكال التناص". فإذا نظرنا في بعض ما يقوله عن قصيدة درويش " الرجل ذو الظل الأخضر" وجدناه يكرّر ما يأتي: اللون الأخضر في فقه المسلمين، ومعتقداتهم، لونٌ رامز للقداسة، فهو لباسُ أهل الجنة" واختيار درويش لكلمة "الأخضر" في القصيدة لا علاقة له بالقداسة، أو بلباس أهل الجنة، ولا بفقه المسلمين عن الألوان، الذي لا نظنّ درويشاً قد عرفه معرفة المؤلف، ولا علاقة للكلمة "بالخَضِر" الذي يتحدث عنه الناقد فيما بعد، وإنما القصيدة، نفسها، تجعل من الخضرة دليلا على التجدد، والحياة، والتغيير، مقابل الموت الذي يعني الذبولَ، واليُبْس. وذلك شيء معروفٌ، ومتكرّرٌ، في شعر درويش، وغيره.

ومما زاد الطين بلّةً خلط المؤلف بين التناصّ، وما يعرف بالعتبات، أو النص الموازي، وذلك لأن العتبات، مثلما يؤكد جيرار جنيت، تتعلق بأمور خارجية: كالإهداءات، والعناوين الفرعية، والملاحظات في الحواشي، والرسوم التوضيحية المرافقة للنصوص، والعلامات الطباعيّة، في حين أنّ التناص شيءٌ داخليّ، يقومُ على ما تضمره الدوالّ. فعندما يعرض المؤلف لقصيدة أمل دنقل " من مذكرات المتنبي في مصر" مثلا ينبّه على ما في العنوان من تناصّ مع المتنبي، وكأنه يقعُ، في ذلك، على كشفٍ عظيم، وصيْد ثمين. مع أنّ الشاعر يقدم القصيدة باعتبارها مونولوجًا دراميًا يتخذ المتنبي فيه دوْر المتكلّم نيابة عن الشاعر.

النظرية والتثاقف

ومن المؤسف أنَّ من يطبقون هذا المفهوم في قراءة الشعر يُهْملون، متعمّدين، النواحي الذوقية، الجمالية، فيما ينقدون.. فنجدهم يختارون نصوصًا رديئة، مليئة بالأخطاء اللغوية، والإملائية، والعروضية، متغاضين عما فيها من ركاكة، لا لشيء إلا لأنها تتيحُ لهم التقاط الإحالات التي يستخرجونها بسهولة، ويردّونها إلى أصولها بيسر، وبذلك يظنون أنهم قدموا قراءات نقدية جديدة يقتفون فيها آثار النقد الحديث والمعاصر، مما يؤكد وجاهة ما يذهب إليه سعد البازعي، وغيره، من

أن التلقي عن الآخر لا يكفي فيه ذكرُ ما بدر من اطلاع على أدبه، وفكره، بغية الكشف عن حجم الإنجازات، أو الانتفاع بنظرياته، و مصطلحاته، فهذا وحْده لا يؤدي إلى الغاية المنشودة من التلقي. إذ لا بدّ – في رأينا- من التقويم، والتفسير، اللذين يجيبان عن السؤال: كيف جرى تلقي هذا النقد، أو هذا الأدب؟ وهل نتج عن هذا التلقي ضربٌ من التفاعل الذي يؤدي إلى بناء فكر جديد، ونقد جديد، يتسق مع فكرنا، وتراثنا، وينسجم انسجامًا طبيعيًا مع هويتنا الثقافية، أم أنَّ المسألة لا تتعدى – في أحسن الأحوال- الاستعجال، والتهالك على النظريات الغربية، فيجري تمثلها في شيء غير قليل من القصور، الذي يعتري محاولات النقاد العرب للإفادة من النقد الغربي؟ وهل نستطيع العدول عن هذا التمثل السريع، القاصر، إلى نوع آخر من التلقي، يؤدي إلى صيغة جديدة من التثاقف، بحيث لا يُؤخذ علينا ما أُخذ على غيرنا من إقصاء للهوية، وفقدان للذات، لحساب الآخر، والانبهار بإنجازه؟

لهذا يتصدى سعد البازعي في « استقبال الآخر» لاستئناف النظر في النقد العربي الحديث، وما يتميز به من رؤى منهجية، يحيل معظمها إلى مرجعياتٍ مستعارة من الأدب الغربي.

و هذه المراجعة لا تستقصي، في الواقع، الرؤى المنهجية كافة، وإنما تقتصر على بعض المناهج، حرصًا على الاختصار، والإيجاز، وتضييق رقعة البحث. فإذا تجاوزنا خصوصية السياق، الذي ظهرت فيه النظريات النقدية الغربية، وهي خصوصية لها علاقة مباشرة بالفلسفة التي يقوم عليها الفكر الغربيّ، ابتداءً من أرسطو، وانتهاءً بهوسرل، وهيدجر، مرورا بسبينوزا ونيتشة، وغيرهما.. فلسفة لها مساسٌ بأوجه الخلاف، والاتفاق، حول المسيحية الغربية، وما فيها من مذاهب خالطها شيءٌ كثير من التأثر بالعهد القديم، والتراث اليهودي. خصوصية غابت عن أذهان كثير من النقدة العرب، سواءً في القرن الماضي، أو الحالي، خلافا للقدماء الذين، مع اطلاعهم على منطق أرسطو، وشعريّته، لم يتهالكوا على هذه، أو على ذاك، لكونهم يعتقدون أن ذلك المنطق، وتلك الشعرية، وُضعت لتلائم لغة اليونان، وما اصطلحوا، وتعارفوا عليه فيما بينهم، وذلك لا يلزم أيًا من الناس، لا الترك، ولا الفرس، ولا العرب، الذين أبوا أن يتخذوه حَكمًا لهم، أوعليهم، وقاضيا بينهم، ما شهد له قبلوه، وما أنكره رفضوه.(٨٩)

وهذا الرأي، المقتبس من أبي سعيد السيرافي، النحوي المعروف، الذي أدلى به في المناظرة التي جرت بينه وبين متى بن يونس القنائي، يمثل في الواقع جوهر الأطروحة، أو حجر الزاوية، في مشروع البازعي لترجيع النظر في نقدنا المعاصر، وعلاقته بالنقد الغربي. فطه حسين -مثلا- بإصراره على الأخذ بمنهج ديكارت الفرنسي القائم على الشك طريقاً لبلوغ اليقين، لم يكن يخطر له ببال أنّ ديكارت، الذي يمثل العقلانية الفلسفية في أكثر صورها تطرّفاً وتشددًا، إنما كان في منهجه هذا يرد على الفلسفة التي تنكر أهمية الذات، وهذا ما جعل الفيلسوف الظاهراتي هوسرل يعود إلى ديكارت نحو عام ١٩٢٩ لأنه وجد في المذاهب الفلسفية الجديدة ما يهدد هذه الذات، فألفى في (كوجيتو) ديكارت حلا، يعود بأوروبا إلى الروح الفاعلة التي تحفظ لها استقلالها، وتفوقها، وتجتذب غيرها من الجماعات الإنسانية إلى « أوْربة نفسها باستمرار «. (ص١٠٧) والفارق بين هوسرل وطه

حسين هو أنّ الأول يستعيد مفكرًا من السياق الحضاري، والثقافي نفسه، ساعيًا لتجديد التراث الفلسفي، الذي يمثل ديكارت أحد رموزه، فيما يفتقر الثاني لبيان موقع ديكارت في السياق الثقافي والأدبي العربي حتى يستعيده من خلال تتبعه الدقيق للشعر الجاهلي؟

تعقيباً على ذلك يؤكد البازعي حقيقة قد تغضب الكثيرين، وهي أن طه حسين لم يكن على دراية عميقة، أو حتى سطحية، بفلسفة ديكارت، وإنما أخذ منه هذه الفكرة، وهي أن الشك أقرب الطرق لبلوغ اليقين، ثم بنى عليها ما بناه من خطاب مجتزأ، مخالف للسياق، وظيفته الأولى، والأخيرة، هي دمج الثقافة، والهوية العربية الخاصة، في الغرب الأوروبي.(ص١١٢) و فات البازعي أن يتساءل: لم لمْ يُحلْ عميد الأدب العربي هذه المنهجية لمصدر عربي قديم هو الإمام الغزالي، الذي ابتدع – قبل ديكارت – هذه الفكرة في «المنقذ من الضلال»؟ وهل يُعقل أن يجهل أديبٌ عربي مثل طه حسين هذه الحقيقة فلا يشير إليها ولو إشارة؟ أم أنَّ للفكرة إذا جاءت من الغرب بريقا يعشي الأبصار، ويخطف الأذهان والألباب؟

أما العقاد، فإنّ المؤلف يأخذ عليه إفراطه في الحديث عن الوحدة العضوية في القصيدة، على حين يخلط فيه بينها وبين الوحدة الفنية، ظناً منه أنهما شيءٌ واحد، وذلك لأنه لم يكن على دراية بالجذور الفلسفية لهذه الفكرة، ذات المرجع الرومانسي.. فهي تعود بنا إلى مذهب فلسفي يؤمن بالحلول، ويرى في ذات الشاعر ذاتاً متماهية مع العالم، تتجلى في النصّ الذي يبدعه، فوحدة النص كوحدة الشجرة، ووحدة الجسد الحيّ، أما الوحدة الفنية فمردُّها إلى النقد الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ الانفصال بين الذات والعالم.(ص١٠٢) وزيادة في هذا لا بد من استدراك على رأي البازعي هنا، وهو أن العقاد خلط أيضا بين الوحدة العضوية، والوحدة الموضوعية، وقد تكرَّر هذا الخلط في كتابه عن « ابن الرومي حياته من شعره » الذي بهره ما في قصائده من وحدة موضوعية، فـ « هي قصائد تقبل العناوين ».

وعلى الرغم من أنّ سيد قطب ينفي انبهاره بالنقد الغربي في مُصنَّفه» «النقد الأدبي أصوله ومناهجه» إلا أنّ الكتاب يؤكد – من حيث أراد المؤلف أو لم يردْ – أنه ناقد غربي النشأة، ولا يصعب على القارئ أن يحيل أكثر آرائه إلى أصول غربية، ومرجعيات إنجليزية، تارة، وأمريكية، تارة أخرى.(ص١١٦) فهو يعلن شيئا في مقدمة الكتاب، وعند التطبيق يتجاوز ما أعلنه إلى إرساء منهجية جديدة غربية الشكل والمحتوى(ص١١٧). ولم تفلح الملاحظ المتفرقة المقتبسة من المصادر القديمة في إضفاء الخصوصية العربية على ما ليس عربي المنهج في نقده التطبيقي.

كذلك كانت محاولات محمد مندور لقراءة التراث النقدي، فهي لا تعدو أن تكون قراءة في الإطار الأوروبي.(ص١١٨) و يشهد على ذلك توكيده المتكرر لغاياته من تلك القراءة وهي دمج التراث في الأدب العالمي، وهو – هنا – الأدب الأوروبي بالطبع(ص١١٩) مؤكدا أن المنهج الفرنسي هو أدق المناهج، وأكثرها تأثيرًا في النفس. مضيفاً في كتابه الموسوم بالميزان الجديد أنه تعلم من طه حسين شيئاً لا يمكن أن ينساه، وهو الإيمان بالثقافة الغربية ولا سيّما الفرنسية(ص١٢٠). وحين تحول مندور من الجمالي إلى الإيديولوجي، عزا ذلك مرة أخرى إلى إيمانه بالفلسفة الغربية، لا سيما بالاشتراكية، والوجودية.

معرفة النقد الغربي

على أن الجيل الذي تلا سيد قطب، ومندور، أتيح له ما لم يتح لغيره من الاطلاع على النقد الغربي بسبب الترجمة النقدية التي ازدادت بصفة لافتة بعد العام ١٩٦٠. ويذكر المؤلف عددًا من أمات الكتب التي ترجمت للعربية على أيدي إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، ومنح خوري، وجبرا إبراهيم جبرا. واللافت أنّ أكثر تلك الترجمات أنجزت - اختياراً- بهدف إطلاع القارئ العربي على الجديد في النقد الغربي، بدلا من اجترار ما هو معروف، ومألوف. وبصفة عامة تنطوي هاتيك الترجمات – في رأي البازعي، بما تمثله، وتتوخاه، من تجاهل تام للتراث النقدي- على معطى يتمثل في أنّ شداة النقاد العرب لا يحتاجون إلا لمعرفة ما لدى الغربيّين من نقد، وهذا - في الواقع - هو ما يطبع النقد العربي الحديث (ص١٢٩) وحين يدعو رئيف خوري في « الأدب المسؤول » (١٩٥٥) لما يسميه نقدًا عقائديًا (إيديولوجيا) فإن هذه الدعوة، التي سبق له أن أطلقها في كتاب له آخر، بعنوان: الدراسة الأدبية (١٩٣٩) لا تبتعد كثيرًا عن النقد الماركسي، الذي هو أصلا ثمرة من ثمرات الفلسفة المادية الجدلية، وهي نتاج طبيعي لخصوصية الفلسفة الغربية، وما فيها من تيارات متناحرة حول المسيحية الغربية وعلاقتها بالتراث اليهودي.

ومثلما كان للاتجاه الماركسي ممثلوه، كان للاتجاه الشكلي ممثلوه.

وهنا لا بد من التذكير بالدور الذي أداه كل من رشاد رشدي وجبرا في تعميم أفكار النقد الأنجلو- أميركي. وقد غالى رشدي في ذلك مغالاة شديدة حد القبول بصفة التلميذ النجيب المطيع لأساتذته من النقاد الجدد (ص١٥١) وشاعت هذه التلمذة في النقد التطبيقي لكثيرين منهم لويس عوض، وزكي نجيب محمود، الذي يختلف عن سواه في أنه حاول جادا التوفيق بين النظرية النقدية الغربية، والتراث العربي (ص ١٥٧) وذلك شيء يحمد له على أي حال. ولا ينأى عن هذا الموقف ما يُعرف بالنقد الأسطوري، الذي شهد بعض المراس التطبيقي لدى محيي الدين صبحي (١٩٨٦) لا سيما في كتابه « الشعر وطقوس الحضارة» (١٩٩٦) غير أن الناقد الذي يحيلنا لكتاب نورثروب فراي « تشريح النقد» لا يُتبين من كتاباته انه يستوعب هذا المنهج، وإنما يبدو فهمه له مضطربًا مشوشاً لا يخلو من خلط. (ص١٦٧) فهو – على سبيل المثال- يعد ما يعرف بالتناصّ نوعًا من الحضور الأسطوري المتصل بنظرية يونغ في اللاوعي الجمعي. (ص١٦٨) وعلى الرغم من تقديرنا لمحاولات محيي الدين صبحي هذه، إلا أن الدارس لا ينكر ما فيها من فهم مُبْتسر، وجزئيّ، وعزوف معلن عن الإحاطة بالطابع الكلي للأساس النظري الذي يلتزم به في درْسه النقدي. (ص١٧٠-١٧١)

ومما يستغرب أن ناقدًا مثل كمال أبو ديب يكثر من الحديث عن المنهج، وعن البنيوية، وعن النقد البنيوي، ولا تخلو دراساته جميعاً، من الخلط بين الشكلي والإيديولوجي. مع أن البنيوية في اساسها الذي يمثله جهابذة: كرولان بارط، وجوليا كرستيفا، لا تهتم بغير النسق، وفي أكثر كتاباته تتجلى نبرة الإدعاء بتبني المنهج، مع فتور في التطبيق. فبدلا من أنْ يتوارى المنهج بين السطور نراه يتحرك فوقها فيما يشبه التموُّج الصاخب (ص٢٠٤) وهذا يضفي على كتاباته ادعاءً يفوق ما يضفيه عليها من

التحليل الدقيق الذي يصل بقارئه حد الاقتناع.

النقد المغاربي

على أن البازعي يفاجئ قارئه بخروجه الواضح عن الخط الذي التزمه في الكتاب، فبدلا من التقويم، والتفسير، نجده، في حديثه عن استقبال البنيوية في النقد المغاربي، يكتفي بالإشادة. مع أن القارئ، الذي سبق له الاطلاع على دراسات سعيد يقطين، ومحمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، وعبد السلام المسدي، وغيرهم.. يجد فيها الكثير من الانبهار بالنقد الغربي عامة، والفرنسي منه خاصة، وموقفهم من حيث إدراج الثقافة العربية في المنجز الأوروبي لا يختلف عن مواقف طه حسين، أو سيد قطب، أو مندور، أو رشاد رشدي. وفي ذلك يترك البازعي قراءه حيارى إزاء السؤال: ما الذي يُحرِّمُ على نقاد المشرق العربي ما يحل ويجوز لنقاد المغرب ويباح؟

هذا مع أن الكثير مما ينشر في المغرب العربي من ترجمات، أو مؤلفات، يعاني في أكثر الأحوال من العجمة، واللغة الركيكة، والعبارة المفككة، الملتوية، التي أشاعت في لغة النقد (رطانة) لم نألفها في كتبٍ، لا في القديم، ولا في الحديث. وأما ما أخذه على الغذامي في « الخطيئة والتكفير» من خلط عجيب ، واضطراب غريب، بين المناهج، فنجده عند بنيس وغيره، من نقاد مغاربيين. وما نجده من فهم مغلوط للتفكيك عند الغذامي يستحق عليه المؤاخذة نجده في كتابات غيره من مثل سعيد بنكراد، ومرتاض، وسواهما، فلمَ يوصف هؤلاء بأنهم مصيبون، فيما يسعون إليه من تأصيل، فيما يوصف الغذامي، ونظرائه، بالتغريب، والتفريط بالهوية العربية الإسلامية؟ والصحيح أنَّ المؤلف لم يجانبه الصواب في انتقاده الغذامي لانطباعيته، وإفراطه في الإدعاء، غير أن الذي لم يوفق فيه هو كيله الواضح بمكيالين. ومع ان البازعي يختط في مشروعه هذا خطة للبحث فيما عساهُ يهدينا إلى الطريق الصحيح لتأصيل علاقتنا بالنقد الغربي، وتوطين نظرياته، لتغدو عربية القلب والهوى، إلا أنّ ما انتهى إليه هو الوقوف عند نموذج متميز للناقد التأصيلي، وهو شكري عياد الذي اختار أن يقدم إنجازات في النظرية، وأخرى في التطبيق، تعبر عن جانب من المأزق الحضاري، والثقافي، الذي يعيشه النقد العربي منذ أمدٍ غير قصير.

شكري عياد

فعياد، واجه- في رأيه- تلك المشكلة بطريقة ترمي لإعادة صياغة المكتسبات النقدية الجديدة ببعض الموروث النقدي العربي، يشهد على ذلك كتابه «الرؤية المقيدة» ، الذي يلح فيه إلحاحاً شديدا على أن الأدب – شئنا أم أبينا- مقيد بطابع الحضارة، والثقافة، التي لها ينتمي، وإليها ينتسب. لذا لا مندوحة للنقد عن الارتباط بهذا الطابع، سواءٌ أكان المصدر الذي نلتقي بهِ، ومعه، من الغرب أم من الشرق.

أسئلة التثاقف

وثمة أسئلة كثيرة يثيرها فينا هذا الكتاب.

واحد هذه الأسئلة لماذا تجنب المؤلف الخوض في مشروع نقدي عني عناية كبيرة باستقبال الآخر، وهو مشروع مجلة(شعر) اللبنانية(١٩٥٧-١٩٧٠) والدور الذي نهض به نقادها لا سيما يوسف الخال الذي جمع مقالاته النقدية في كتاب سماه «الحداثة في الشعر» (١٩٧٧) ؟ وغاب عن المؤلف أن المجلة أصدرت كتابين في

العام ١٩٦٠ مهمين هما: « الشعر في معركة الوجود » لعدد من النقاد و «البحث عن جذور» لخالدة سعيد. ففي الكتاب الأخير نجد تجارب نقدية جديدة كنا نتمنى أن يقول فيها المؤلف رأيه في السياق الذي حدده للبحث، وما إذا كانت الناقدة تقتربُ، أو تبتعدُ، عن نموذجه الأكثر تميُّزًا، وهو شكري عيّاد.

علاوة على أنّ القارئ لا يجد ذكرًا في الكتاب لشاعر، ناقدٍ، كان له فضل السبق في الانفتاح على النقد الغربي، وهو عبد الرحمن شكري.

وقد تجاهل المؤلف قامة عملاقة في النقد العربي الحديث، وأعني الراحل عز الدين إسماعيل ، فلم نجد في كتابه ذي المائتين و٩٦ صفحة(٣) أي إشارة لجهوده، مع أنه ذو عطاء نقدي خصب، ومتنوع، و لا يغفل- في جلّ ما كتب- عن الالتفات للتراث الإبداعي،والنقدي العربي. أما كتابه « الأسس الجمالية في النقد العربي » فهو توظيف لأفكاره الجديدة في إعادة قراءة النقد القديم، وتقديمه بصورة لائقة للطلبة، وشداة النقد، وقد نوّه إلى ذلك عبد الفتاح يوسف في إشكالية الحداثة في خطاب النخبة العربية(٢٠٠٨)، بعقده فصلا كاملا في الكتاب حول « الناقد العربي الحديث ومحنة السؤال عن التقاليد والحداثة » وضح فيه نهج الراحل في التوفيق بين التراث النقدي والانفتاح على النقد الغربي. وقد تجلى ذلك في ترجماته، ومقالاته، وبحوثه الكثيرة، ومصنفاته النقدية التي لا يغفل عنها متخصص، ويجهلها مهتم بالنقد.. وأهمل المؤلف – من باب الاختصار- الإشارة إلى النقد النفسي، وتأثير الفرويدية في النقد العربي، وذلك شيءٌ ترك أثرهُ، لا في النقد وحده، بل في الإبداع كذلك، وتبعًا لهذا يفتقر مشروع البازعي لحلقة نراها لا تقل أهمية عن تلك التي عرض لها في سلسلة الحلقات التي اهتم بها، وعُني. فوق ذلك لا بد من إعادة النظر في ما ينطلق منه البازعي، وهو ضرورة أن لا نأخذ من الآخر إلا ما يتفق مع السياق الثقافي الخاصّ بنا، وبتراثنا الأدبي، والثقافي، إذ لو عملنا بهذا لبقي الأدب العربي مثلما كان في العصور الخوالي شعرًا، ونثرا خطابيًا، وترسُّليًا، لا غير. ولما وجدنا لدينا مسرحية شعرية، أو نثرية، ولا قصة قصيرة، ولا رواية بالمعنى الدقيق، الذي يتمثل تمثلا جيدًا في روايات نجيب محفوظ ، وحنا مينة، وعبد الرحمن منيف.. ونحن نعتقد ، وقد يشاطرنا غير قليل من الناس هذا لاعتقاد، أنّ الفنون، والآداب، يجبُ أن توضع في إطار مختلف عن إطار الفلسفة، والفكر، لأنّ الجماليات لدى الشعوب كثيرًا ما يقع بينها التفاعلُ، والتلاقحُ، من غير أن يفقد المستفيد من ذلك هويته، وخصوصيته، أما وقد أصبحنا الآن تحت سقفٍ واحدٍ يظللنا، وهو سقفُ العوْلمة، فلا ندري إنْ كان لمقولات البازعي هذه أن تصادفَ قبولا، أم أنها ستغدو مع الأيام صرْخة في البرّية، وقبض ريح.

- صدر كتاب بيومي عن النادي الأدبي في الرياض ٢٠١٠
- صدر كتاب حافظ المغربي عن النادي الأدبي في حائل ودار الانتشار العربي ببيروت٢٠١٠
- صدر كتاب البازعي عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء ، في ط١، ٢٠٠٤

تراثنا الأدبي بين الهوية العربية وثقافة العولمة

د. أحمد جمال المرازيق

تمهيد:

أصبح الحديث عن العولمة نموذجاً شائعاً في العلوم المختلفة، وبعداً ثقافياً في الأبحاث الأدبية المتنوعة، وعنواناً يتناوله الكتاب في الصحف المتعددة. ولا زالت الثقافة رمزاً جوهرياً وإرثاً حضارياً تتكئ عليه كل أمة في إرساء نهضتها، وتحقيق ذاتها.

وما هو واسع الانتشار أن العالم يعيش الجزء الأكبر من حياته بدافع تحولات كونية تنصهر داخلها ثقافة الأمم لتتوحد في ثقافة أحادية تسمى العولمة. في حين ما زال الحفاظ على مصادر الثقافة الخاصة ذا أهمية قصوى، لأن هذه المصادر تشتمل على قيم كثيرة تساعد في التقدم والرقي والحفاظ على الذات.

تتشكل هوية الأمة، في جزء منها، من تراثها الأدبي والتاريخي والثقافي. والعولمة إذ تعمل على ضياعها جميعاً فإن الأمة تسعى دوماً لتحقيق هويتها، فيحدث جدال ينتهي: إما بانتصار العولمة، وإما أن تعود مقهورة أمام الثقافة الذاتية.

إذاً الحقيقة التي لا مراء فيها أن الهوية تشكل قضية محورية وأساسية في حياة المجتمعات؛ بها يستطيع المجتمع البقاء والحفاظ على وجوده، ولولاها لما تمكن الإنسان من أن يحقق وجوده.

من هذه المنطلقات سأبرز الأصداء السالبة للعولمة، وآثارها المضرة على هويتنا العربية في منحاها التراثي بما يمثله هذا التراث من ثقافة عربية، شكلت طابعاً خاصاً للعالم العربي ورافقته منذ نشأته حتى الآن. كما سأقترح بعض المخارج والحلول المناسبة للخروج من الوضع المتأزم الحاصل في تراثنا.

وهذا قد يؤدي إلى فهم الهوية العربية، وتحديد قيمتها وأساليب الحفاظ عليها، بما يشمل إظهار أهمية التراث في ذلك، لا سيما وهو يمثل معبراً مهماً للعولمة، تحقق بوساطته أهدافها في إضعاف الأمة وإلغاء ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

الهوية:

موضوع الهوية من الموضوعات الكبيرة في دلالاتها، خاصة في الأماكن الأكثر اضطراباً؛ أي الأماكن الممزقة كالوطن العربي مثلاً، الذي ما زال ينمو في ظل الضياع والتفتت، وما النتيجة «إلا تشتت مفهوم الهوية»(١)، وعلى وجه التحديد الثقافية.

أستاذ جامعي وناقد من الأردن.

بشكل عام، لا يمكن رسم حدود واضحة للهوية، بل يستحيل ذلك على أرض الواقع، ذلك أنها غالباً ما تبرز «من خلال الدين أو اللغة أو الدولة الوطنية أو القومية»(٢)، كما أنها تتجلى في «أفكارنا وخطابنا والنصوص التي نتداولها والقيم التي تحرك سلوكنا»(٣)، وفيما ورثناه عن أسلافنا، وتعتني بتجارب الأمة وآمالها وطموحاتها و»باحتكاكها سلباً وإيجاباً مع الهويات الثقافية الأخرى التي تدخل معها في تغاير من نوع ما»(٤)، وكل هذه الخصائص متغيرة بحسب طريقة توظيفها أو استخدامها.

لذا يمكن تعريف الهوية أنها مجموعة من السمات الثقافية التي تتصف بها جماعة من الناس، في فترة معينة، والتي تولد الإحساس لدى الأفراد بالانتماء إلى شعب معين، والارتباط بوطن معين، والتعبير عن مشاعر الاعتزاز والافتخار بالشعب الذي ينتمي إليه هؤلاء الأفراد، وهي لا يمكن أن تتشكل «نتيجة تفاعلات وإنجازات ومواقف عشوائية لا ينظمها ناظم، ولا يؤطرها إطار، فحتى الأمم التي ليس لها دين سماوي فإن قيمها العليا، وموروثاتها الثقافية إلى جانب مقولات مفكريها وحكمائها تشكل مجتمعة قوام هويتها، والروح التي تسري في معظم إنتاجها الحضاري»(٥).

والهوية في كل أشكالها لا تخرج «عن دائرة ثلاثية متداخلة هي: الفرد داخل الجماعة، والجماعة داخل الأمة، ثم الأمة إزاء الأمم الأخرى، ولا تكتمل خصوصيتها، ولا تصبح عالمية، إلا إذا كانت مرجعيتها في كيان شخص تتطابق فيه ثلاثة عناصر: الوطن، والأمة، والدولة»(٦).

الثقافة

تعدّ الثقافة أوسع مفهوم بين المفاهيم الاجتماعية دلالياً، إذ تنطوي على مساحة كبيرة من المعاني والدلالات؛ مما قد يعوق مسألة تحديدها وتوضيحها بشكل كاف. فلكل جماعة ثقافة خاصة «وكل فرد هو عضو في العديد من الجماعات بل في جماعات من أنواع شديدة التباين، جماعات تصنف تبعاً للنوع أو العرق أو اللغة أو الطبقة أو الجنسية وغير ذلك، من ثم فإن كل فرد يشارك في العديد من الثقافات»(٧).

ومهما يكن الأمر، فالثقافة يمكن أن تكون مجموعة الأسس، التي تكوّن النظام العقلي وتشتمل على ما يشكل أساليب المجتمع أو سلوك الجماعة، وبها يمكن للفرد أو للجماعة تقييم الذات بتحديد نظرة كل منهما لكل الأشياء من حولهما. وكما يقول تايلور: الثقافة: « ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأعراف، وأية قدرات وعادات يكتسبها الإنسان بصفته عضواً في جماعة».

بصيغة أخرى الثقافة «شبكة من المعاني والرموز والإشارات، التي نسجها الإنسان بنفسه، لإعطاء الغاية والمعنى لنفسه ولجماعته والعالم والكون من حوله، إذ بدون ذلك تنتفي القدرة على السلوك المجاوز للفعل الغريزي والمفارق له، وتنتفي بالتالي الحدود بين ما هو بشري وما هو حيواني صرف، فقدرة الإنسان على صنع ثقافة، وإنشاء حضارة، هو ما يميزه عن الكائنات الأخرى، وهذا هو الجانب الإيجابي من المسألة»(٨).

والإنسان، كما هو معروف، يتشبث «بشبكة المعاني التي نسجها بنفسه، يدفعه إلى منحها صفة السمو والقدسية في كثير من الأحيان، ناسياً جيناتها الأولى ومبتدأ أصلها، ويدفعه هذا التشبث بالتالي إلى الأحادية في تعامله مع ثقافته في مقابل ثقافات الآخرين، على أساس أنها هي وحدها التي تحمل المعنى وتحمل الغاية، ببساطة، على أنها وحدها المتضمنة لحقيقة الوجود، وبالتالي نفي هذه

الصفة عن بقية الثقافات، ومن هنا ينشأ الصدام بين الثقافات، وهذا هو الجانب السلبي في المسألة»(٩).

أما ما يتعلق بالثقافة العربية، فإنها «تمثل الممارسات والأفكار والقيم، التي تصوغ الهوية العربية كهوية متميزة لها تاريخ وتتطلع إلى الفعل في التاريخ، أي كهوية حرة لها من المشيئة والاختيار والرفض والقبول، وهي لا تتعين بصراعها ضد عدو خارجي غايته إخضاعها، بل تتعين أيضاً بمواجهتها لكل قوة داخلية تعوق الفصل التحرري وتنصر نقيضه»(١٠).

والثقافة في أي مكان تقوم على مجموعة من الثنائيات منها: الثابت والمتحول، والتقليدي والعصري. يمثل الثابت: المحور الأساسي، الذي يقوم عليه السلوك وترتكز عليه الثقافة، ومن خلاله يمكن فرز ثقافة عن أخرى، والمتحول يمثل: ما يكتسب بشكل دائم من ثقافات مختلفة.

أما التقليدي والعصري، فينتجان عن احتكاك بعض الثقافات مع بعضها الآخر تقنية وعلوماً وقيماً وتطوراً، إذ تفتقر إحدى الثقافتين لها وتبقى بعيدة عنها جميعاً، وأصرت أن تعيش أجواء ثقافية قديمة عاجزة عن مواكبة التطور والنمو الحضاريين.

ثقافة العولمة I I .

كلمة العولمة جديدة «لظاهرة قديمة نشأت في دنيا أصبحت في حجم قرية إلكترونية صغيرة ترابطت بالأقمار الصناعية والاتصالات الفضائية وقنوات التلفزيون الدولي»(١٢)، بغية سيطرة الغرب الجديد واستحضار مركزيته في العصر الحديث.

ومن باب فرض النفس صار لزاماً على كافة الشعوب أن تقبل بها، وأن ترضخ لمعطياتها، بصرف النظر عن أثرها، وما تعكسه على هذه الشعوب من مشكلات، «معنى هذا أن العولمة ظاهرة أو حركة معقدة ذات أبعاد اقتصادية وسياسية واجتماعية وحضارية وثقافية وتكنولوجية أنتجتها ظروف العالم المعاصر وتؤثر على حياة الأفراد والمجتمعات والدول المعاصرة تأثيرات عميقة»(١٣).

والثقافة من أهم ما تُعنى به العولمة، إذ يعمل قطبها الأحادي دائماً على إيجاد نموذج ثقافي عالمي، ويسعى لفرضه، بما يحمل من مبادئ سلبية أو إيجابية، على العالم.

ولا شك في أن إدارة العالم ثقافياً وسياسياً واقتصادياً الآن بيد أمريكا، هي التي تحركه كيفما شاءت، لذلك فإن القيم الثقافية الأمريكية ستفرض نفسها بلا جدال على ثقافة الأمم وعلاقاتها. وبتعبير آخر تنشر قيمها ومبادئها وتفرضها «بمثابة نموذج كوني، فقد ترتب على ثورة المعلومات وتقنيات الإعلام والمعرفة والثقافة وبالتالي الهيمنة الإعلامية الأمريكية، محاولة فرض القيم الأمريكية والنموذج الأمريكي على كافة الشعوب بوصفه نموذجاً يمثل الكونية بأكملها، بحيث يحل محل الحضارات في العالم، ويشكل نوعاً جديداً من الأيدلوجية يجري تداوله من قبل جميع الشعوب ويعد صالحاً لكلها»(١٤).

والعولمة، بهذا المنطق، سلطوية استعلائية؛ لأن العالم كله سيتشكل وفقاً لثقافة واحدة، ورغماً عنه سيندغم فيها ويتفاعل معها ويتناسى بذلك ثقافته ذات القدم والأصالة، وهذا طابع حتمي يلغي الهوية الثقافية الخاصة، ويعلي من شأن ثقافة القوة والهيمنة بوصفها – غطرسة – الحضارة المتفوقة على كل الحضارات الأخرى، فيزول إثر ذلك حوار الثقافات الإنساني ويسيطر صراع الحضارات اللا إنساني على العلاقات داخل المجتمعات.

يقول مبشرو العولمة :»إن الدنيا قد غدت على نحو مختلف مما سبق، وأن التطورات العلمية والتكنولوجية

جعلت العالم متشابكاً أشد التشابك حتى غدا كالقرية الواحدة ولم يعد هناك معنى للوحدات الصغيرة والحدود القومية»(١٥).

هؤلاء هم السلطويون، الذين يرون في العولمة انتقالاً من طبيعة ثقافية إلى أخرى بيسر وسهولة، لكن غيرهم يراها فعلاً اغتصابياً ثقافياً وعدواناً رمزياً «على سائر الثقافات، إنها رديف الاختراق الذي يجري بالعنف – المسلح بالتقانة – فيهدد سيادة الثقافة في سائر المجتمعات التي تبلغها عملية العولمة»(١٦).

لعل الفارق كبير بين المنزعين السابقين، وعلينا أن نعيه جيداً، بيد أنهما بصورة غير مباشرة يتحدثان عن حد فاصل بين التثاقف والعنف الثقافي، والفرق بينهما شاسع جداً، فالأول يعني «الإصغاء المتبادل من سائر الثقافات بعضها إلى بعض؛ كما يعني الاعتراف المتبادل بينها، ومنه الاعتراف بحق الاختلاف وهو أقدس حقوق الإنسان، فيما لا ينطوي الثاني سوى على الإنكار والإقصاء لثقافة الغير، وعلى الاستعلاء والمركزية الذاتية في رؤية ثقافته، يرادف الأول معنى الحوار والتفاهم بينما يتلازم معنى الثاني مع الإكراه والعدوان، أما الأهم في الأمر، فهو أن التثاقف يجري بين الثقافات على قاعدة الندية وهو ما يمتنع دون اعتبار أية ثقافة لشخصيتها وحرمتها الرمزية، فيما لا يعبر فعل الاختراق والتجاوب معه سوى عن دونية يأباها أي انفتاح وأي حوار! هذا درس بدائي من دروس الأنثروبولوجيا الثقافية المعاصرة حري بدعاة الانفتاح أن يقرأوه قبل أن يفتتحوا طقوس التبشير»(١٧).

والمشهود أن من أهم عناصر التثاقف: اللغة، والتراث، فهما عنصران مهمان جداً ومؤثران في ثقافة المجتمع أياً كان، لذا سندرس كل عنصر منهما على حدة:

تراثنا الأدبي بين الهوية العربية وثقافة العولمة.

يشكل التراث واحداً من الهواجس المهمة الحالية والمستقبلية لهذا العالم، فالتراث إذا ما أخذ المكانة الصحيحة فقد يشكل قلقاً كبيراً وأرقاً دائماً لما سيأتي من أجيال. ومرد ذلك إلى أمور عدة منها: الديني "فما من تحديد للتراث بقادر على أن يغفل الحضور الديني فيه. وقد يذهب كثير منا إلى الزعم، بحق أو بغير حق، إلى أن الوجه الحقيقي للتراث هو الإسلام نفسه، الإسلام ومنجزاته، وإلى أن إخراج هذا الدين من حظيرة التراث يعرّي التراث من كل قيمة حقيقية له، وبيّنٌ أن هذه العلاقة الدينية تضفي على التراث ثوباً من القداسة بسيطاً معقداً في الآن نفسه" (١٨).

ومنها الأمر القومي، الذي يشكل العرب لحمته وأهميته، فالعرب هم «الذين أنجزوا التراث وصاغوه وورثوه، به كان لهم مكانة تحت الشمس، وبه تحددت فرادتهم في التاريخ، وعليه معتمدهم حين يرتدون إلى كنه ذواتهم الصانعة، فهو الذي يمنحهم الوعي، وهو الذي يخصهم بوضع ليس وضع النوابت على مسرح الملحمة البشرية، وبيّنٌ أن هذه العلاقة تضفي هي أيضاً على التراث من القداسة بسيطاً معقداً في الآن نفسه»(١٩).

ومن نواح أخرى يمكن للإنسان أن يوازن بين القديم والجديد بالاعتماد على التراث، الذي يعد الرابط الرئيس بين الثقافة الماضية والبنية الثقافية للعصر الحديث، بما تشتمل عليه من تركيبات اجتماعية وثقافية وسياسية صعبة ومتراكمة، تكمن أصالتها في «التجربة التي أبدعها الأوائل، ومهدوا من خلالها إلى إبداعات الحاضر، وبقدر ما يكون التواصل بين القديم والجديد، على مستوى التراث والمعاصرة، تأتي قيمة التراث في رفد الحركة الفكرية وانطلاقها نحو آفاق جديدة من المعرفة والإبداع»(٢٠).

إن التراث يقدم تفسيرات لما يحدث في واقع الإنسان، ويساهم في تقدمه وتنميته ويساعد –في اللحظة عينها– على تقدم مسيرته الإنسانية بمختلف نواحيها ما دام أنه «نظرية للعمل وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض»(٢١).

وإذ ذاك فإنه يغني الثقافة الإنسانية بما يخلقه من تنوع ثقافي وحضاري لدى الأمم، بيد أن الحضارة «التي تعتمد على التنوع الثقافي في داخلها تكون دائماً مرشحة للقيام بعمليات التطور والابتكار، والأمثلة على ذلك كثيرة في الماضي والحاضر، فالحضارة الإسلامية كان غناها وسرعة تطورها لأنها تغذت من ثقافات شعوب مختلفة صهرتها كلها في بوتقة وهوية عامة ألا وهي الثقافة والحضارة الإسلامية، ومع ذلك في الوقت ذاته حافظت على خصوصيات ثقافات الحضارات المكونة لها، فبقيت الأسماء والمسميات للتقنيات المنتشرة في العالم الإسلامي من أقصاه إلى أدناه تعترف بالأصول الثقافية والحضارية لها، فنجد مثلاً أن اسم الليمون المجفف في بلاد فارس إلى الآن الليمون العمّاني لأن أهل عمان هم أول من ابتكروا هذه التقنية وصدروها إلى باقي أجزاء العالم الإسلامي»(٢٢).

لقد شكل التراث بما يشتمل عليه من قيم ثقافية واجتماعية واحداً من المصادر التربوية والعلمية والفنية والثقافية والاجتماعية، التي تقدم حلولاً مقنعة لمشاكل الإنسان الآنية.

ثم إن النهضة العلمية الخاصة بالأمة «يمكن أن ترتكز على روح التراث وحوافزه الروحية والفكرية أكثر من منجزاته العلمية والصناعية، هذه الروح، التي توجد محاضن صالحة للتكنولوجيا المنقولة عن الغرب، تجعلها مغروسة في بيئتنا، وملائمة لحضارتنا، ومتفقة مع أهدافنا، وقد تدفعنا هذه الروح إلى تجاوز الحضارة الغربية في مرحلة تاريخية لاحقة»(٢٣).

هذا ما يفرض علينا احترام التراث، وتقدير قيمته، ومدى فائدته، وهو يساعدنا إذ نواجه العولمة أو ما يطرأ على عالمنا العربي من تغيرات ثقافية وفكرية، وهنا ينبغي علينا عدم إقحامه «بشكل غير مسوغ في قضايانا المعاصرة، وإنما نأخذ من التراث ما يساعد في مواكبة هذه المتغيرات التي نعايشها في مختلف مجالات المعرفة، ولا يعني الاهتمام بالتراث مجرد تحقيقه أو إعادة نشره، وإنما الوعي به»(٢٤)، والإدراك لأهميته وقيمة الدور الذي ينهض به، وأن لا نعاينه من عين لا ترى واقعنا أو تفرض علينا من واقع آخر هو الغرب.

هذا الغرب الذي تحدد موقفه من تراثنا في اتجاهين على النحو الآتي:

١. له فضل كبير في دراسة كثير من قضايا التراث، ونظر له نظرة إيجابية من حيث أنه قدم له دراسات موضوعية بحتة.

٢. تعامل مع التراث في أحيان أخرى تعاملاً يثير الشك والريبة، لأنه راح يبحث عن نقاط الضعف فقط، دون أن ينظر بعين الجد إلى مزايا تراثنا العظيمة.

لقد بات يقيناً أن تصرف الغرب في تراثنا عائد إلى ما عاشه ويعيشه العالم العربي والإسلامي من ترد قد أسهم "إلى حد بعيد في وقوعه فريسة سهلة للموجة الاستعمارية التي كانت تعيش أزهى مراحلها بحكم الحاجات القصوى للنظام الرأسمالي إلى التمرد والتمكن من مقدرات وأسواق البلدان الإسلامية"(٢٥)، مما أدى، خلال القرن العشرين، إلى وضع بائس ومتضعضع، بعد زمن طويل من الجمود، كان من أبرز معالمه توجه العرب إلى

الغرب في ذائقتهم الأدبية ودراساتهم النقدية، الذي أدى إلى الانفصال الواضح والكبير بين العربي وتراثه الأدبي، وأحال هذا التراث الذي شكل تياراً دافقاً بالحياة والفعالية رمزاً للتخلف والجمود لدى كثير من علمائنا ودارسينا.

وقد انعكس ذلك على الحياة الفكرية العربية، وضعف التفكير العلمي، وتوقف كثير من علماء العرب عن السير على جادة الصواب، فيما يخص التراث واكتشافه، بل أعرضوا إعراضاً يكاد يكون تاماً عنه، وانتشر فيما بين بعضهم كره حاد له جعلهم يلوذون بالصد عنه أحياناً أو الهجوم عليه أحياناً أخرى.

تبع ذلك ما تمكن تسميته بسياسة هجر التراث والابتعاد عنه، التي قامت على أساليب مختلفة، بهدف واحد هو هدم التراث ومبادئ الدين واللغة العربية، وتشويه التاريخ، وإثارة الشكوك حول قيمة التراث «وما إليها من الجوانب التي تمثل جميعاً النسيج الضام للبنات الهوية ومكوناتها في سبيل تفكيكها وتذويب أجزائها ليتسنى للغرب ملء الفراغ الناتج عن غيابها بما يتلاءم مع مصالحه الحيوية، واستراتيجيته العالمية»(٢٦).

لقد لجأت العولمة إلى أساليب كثيرة، تحقق من خلالها ذلك، كان أشهرها رفع شعار تقارب الثقافات، بغية طمس الهوية الثقافية العربية، وقصد صرف النظر عن التراث العربي، ومحاربته والوقوف ضد لغته العربية.

إزاء هذه الحركة العولمية الخطيرة؛ لا يمكن أن يقف الإنسان العربي مكتوف الأيدي، بل لابد من وسائل تحرره وتحرر تراثه وثقافته من عبودية العولمة وخطرها على أمتنا. وفيما يأتي نسجل أهم هذه الوسائل:

١. العمل على ترسيخ أن التراث العربي ليس رمزاً للتخلف، إنما هو جزء من الإبداع العالمي في مختلف مجالات الفكر والثقافة لدى العالم، كما أن الاطلاع عليه ينشئ الإبداع ويوجهه الوجهة الصحيحة، وهذا يمنح الإنسان العربي موقعه الثقافي بين مبدعي العالم، بوصفه صاحب إبداعات تضرب جذورها في عمق التاريخ وتمتد إلى وقتنا الحاضر.

٢. أن نعمل جادين على توجيه الإنسان العربي نحو التراث، وإن نعده لذلك إعداداً جيداً ليكون في حجم التحدي، كما علينا أن نزرع بداخله حب التراث والانتماء إليه ليمنحه ذلك المناعة الحضارية المطلوبة، ولعل أهم مرحلة في ذلك إشاعة وترسيخ قيمة التراث وفائدته ومن ثم حجبه عن كل اختراق من قبل الآخر.

٣. أن نجتهد في إيجاد منطلقات معاكسة لمنطلقات العولمة، وتحديداً في جانب التراث، تتشكل من إعداد مؤسسات المجتمع العربي المتعددة الأبعاد: ثقافية، تاريخية، اجتماعية، علمية، إعلامية، ومن ثم نوضح لها جميعاً ما يهدد تراثنا، وما يحيق به من مخاطر، حتى تعمل على مواجهة العولمة، أو التعامل معها بطريقة حذرة تقيها وتقي تراثها من الذوبان والاندثار والضياع.

٤. العناية بموضوع التعليم، لإحداث ثورة تعليمية تمحو الأمية والجهل المتفشي في أبناء مجتمعنا العربي بما يشمل التركيز على مناهج الدراسة الأولى، التي يجب أن تقوم نسبة كبيرة منها على التراث، وذلك عن طريق المدرسة بخاصة لأن الفرد يتلقى فيها لغته وتراثه الأدبي، وتاريخه، ومقومات هويته.

٥. إعداد الأجهزة الإعلامية إعداداً صحيحاً بأيد عربية تحب التراث وتمجده؛ لتصب جهودها في صالح تراثنا، بدلاً من أن تعمل على نشر ثقافة تتناقض ولن تتفق وتراثنا الأدبي، كما أنها تقي هذا التراث من الغزو الفكري الأجنبي، وتحميه من مخاطر التيارات الأجنبية، التي تشوه طبيعته وتضر بمستقبله.

٦. العمل على إعادة نشر التراث، أو النشر عنه، من أجل تجلية إبداعه وإظهار حجمه وتبيان أثره الثقافي، مما يمنح الإنسان العربي المثقف الفرصة للاطلاع عليه، والإفادة منه في رفد ثقافته، وزيادة إبداعه، واستنتاج ما فيه من نظريات نقدية وفلسفية ومناهج علمية، تفتح الطريق لبناء نظرية أدبية عربية قائمة على التراث الأدبي العربي ومستمدة من أصوله.

٧. ما دام المجتمع، أو الدولة، هو صاحب التراث والمسؤول عنه، فمن حق التراث عليه واجب الحماية والوقوف إلى جانبه في أي غزو يواجهه "فعلى مر العصور كان الاعتداء على التراث الثقافي وسيبقى ما دام الإنسان يحارب أخاه الإنسان الذي صنع ذلك التراث، وعلى مر العصور تعمد الغازي والمستعمر تدمير التراث الثقافي للبلد المهزوم، لعزل الشعوب المستعمَرة عن ماضيها وعن ارتباطها بالأرض وعن انتمائها وهويتها الوطنية، وحتى يحدث الاتزان وينتصر المهزوم كان لابد للشعوب المستعمرة من استمداد قوتها من تراثها الثقافي والتمسك به بل والدفاع عنه حتى بالدم وبالروح" (٢٧).

إن حاجة التراث إلى الدولة أكثر ما تكون خلال الفتن والحروب والمحن بين الشعوب المتصارعة "حيث يغيب في تلك الظروف عمل معظم المؤسسات العالمية والوطنية والرسمية التي تعنى بالحفاظ على ذلك التراث وتظهر آثار التربية وحب الوطن والانتماء الحقيقي له، وكأنها طبيعة لحفظ الاتزان الثقافي وصراع بقاء الهوية بين الغازي الذي يكون هدفه دائماً طمس الهوية الثقافية للمغزو والمهزوم الذي يريد دائماً أن يحافظ عليها بكل ما أوتي من قوة" (٢٨).

٨. لابد لنا من أن ندرس تراثنا الأدبي دراسة مستفيضة غنية وعميقة؛ لفهمه أولاً وللإفادة من علومه وفكره ثانياً، بل من الضروري تحليل «المصادر الثقافية الموجودة فيه وتقييمها وتعيين الأهميات فيها، وحتى نصل إلى تحديد قيمة وطنية محددة تعتمد على القيم الاجتماعية والسياسية والمعرفية الموجودة في تلك المصادر والتي يمكنها أن تصب جميعها في خدمة الهوية العربية للوطن العربي»(٢٩)، على أن نأخذ بعين الاهتمام أن دراستنا يجب أن تكون موضوعية منصفة لا دراسة تمجيد، لعلنا في ذلك نضيف شيئاً إلى الفكر العالمي ونوسع شيئاً من مداركه.

وهذا المفهوم لا يلغي اهتمامنا بتراث الآخر، كما أنه لا ينبغي أن يصرف أنظارنا فقط إلى سلبياته، إنما ندرسه بصفة موضوعية، بهدف الإفادة منه وإضاءة جوانب السلب والإيجاب فيه؛ لأن العناية به بطريقة واعية تمنحنا فرصة الانفتاح عليه، وتقينا مزالق التبعية الثقافية والفكرية العمياء.

خاتمة

لقد حظي مصطلح العولمة من الاهتمام لدى العرب بما لم يحظ به أي مصطلح عربي آخر، إذ شاع استخدامه وكثر الحديث عنه حتى عقدت المؤتمرات لأجله، لكن الأمر بقي في دائرة الجدل والممارسات الكلامية، إذ لم يتخذ الجهد العربي خطوة رسمية وشعبية عامة توضح كيف نواجه العولمة، وكيف نحافظ على تراثنا من أخطارها ومضارها.

إذاً، هل يمكن أن نخطو خطوة في هذا المجال فيدخل الأمر في التربية والتعليم والإعلام والثقافة وغيرها، وهل يمكن أن نسير على جادة الصواب، فنبدأ بوضع منهاج تعليمي خاص يعلمنا ويوسع من مداركنا فتتضح من خلاله العولمة ومقاصدها، وتتضح لنا سبل مواجهتها، كي نسلم

تراثنا من التشويهات، ونحميه من سهام الاتهام التي يصمى بها.

إن الحجم الضخم للعولمة بات يجعلها هماً عربياً كبيراً، فقد هددت الهوية العربية بما تعنيه من تراث عربي، وعملت على سلخه من جذوره، لتتسلح به في أثناء اختراقها لمقدرات أمتنا العربية.

ازدادت بناءً على ذلك خطورة العولمة وكثرت تحدياتها؛ وصارت الهوية العربية موضع تهميش وإقصاء؛ لأن قوى العولمة ترى فيها حاجزاً يمنع تحقيق طموحاتها في نشر قيم غربية لحضارة عربية، مما يؤكد أن تراثنا دخل وما زال في صدام مع حضارات العولمة، لكنه ما زال عصياً على العولمة وصامداً في مواجهتها.

إن هذا بدوره يمنحنا بعداً ثقافياً يضرب في عمق التاريخ، بالاتكاء على التراث الأدبي، ويجعلنا قادرين على المسير خطوة بخطوة مع العالم المتقدم، بالاستفادة من أساليبه في نشر ثقافته، ويمكننا من الخروج نحو الفعل بدل الهامشية، والعمل، إلى جانب الثقافات الإنسانية الحية، على رفض الأحادية، وتقويض أسس السيطرة، والإعلاء من شأن التعددية الثقافية داخل إطار الفائدة المتبادلة.

---

(١) داريوش شايغان، أوهام الهوية، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٨٨.

(٢) محمد توهيل اسعيد، هذه هي العولمة «المنطلقات ... المعطيات ... الآفاق، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، حولى، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٣٨٥.

(٣) ذوقان عبيدات، أين نحن من العولمة، عمان، المكتبة الوطنية، د.ط، د.ت، ص ٣١.

(٤)محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية «تقييم نقدي لممارسات العولمة في المجال الثقافي»، ضمن كتاب: العرب والعولمة، تحرير: أسامة أمين الخولي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٩٨.

(٥) علي بن العجمي العشي، الهوية الإسلامية مفهومها ومرتكزاتها، ضمن كتاب الهوية الإسلامية في عالم متغير، منشورات جامعة جرش، الأردن، شوال، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، ص ٧٩.

(٦) ذوقان عبيدات، سابق، ص ٢٩٨-٢٩٩.

(٧) مايك فيذرستون، ثقافة العولمة «القومية والعولمة والحداثة»، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ٣٣.

(٨) تركي الحمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧.

(٩) نفسه، ص١٧.

(١٠) نفسه، ص ١٧.

(١١)انظر: حديثي عن العولمة في بحثي: اللغة في مواجهة العولمة، مجلة جرش الثقافية.

(١٢) الفريد مرج، العولمة في مرآة الثقافة العربية، صحيفة الأهرام، القاهرة، ١٥/١٠/١٩٩٨.

(١٣) عبد الباري الدرة، العولمة وإدارة التعدد الحضاري والثقافي في العالم وحماية الهوية العربية الإسلامية، ضمن كتاب: العولمة والهوية، تحرير: صالح أبو إصبع، منشورات جامعة فلادلفيا، الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص ٥٣.

(١٤) انظر: باسيل يوسف، حقوق الإنسان بين العالمية الإنسانية والعولمة السياسية، مجلة الموقف الثقافي، ع١٠، ١٩٩٧، ص ٢٦.

(١٥) محمد إبراهيم مبروك، الإسلام والعولمة، جهاد للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٩، ص ٣٧.

(١٦) عبد الإله بلقزيز، العولمة والهوية الثقافية: عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة، ضمن كتاب: العرب والعولمة، سابق، ص ٣١٨.

(١٧) نفسه، ص ٣١٨.

(١٨) فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٤.

(١٩) نفسه، ص ١٤.

(٢٠) خليل عودة، التراث العربي في مواجهة المتغيرات الفكرية، ضمن كتاب: العولمة والهوية، سابق، ص ١٠١.

(٢١) حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير للطباعة النشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١١.

(٢٢) جمال عليان، الحفاظ على التراث الثقافي «نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافي ودراسته»، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٣٢٢، ديسمبر ٢٠٠٥، ص ٧٤.

(٢٣) أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، كتاب الأمة، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، شعبان، ١٤٠٥هـ، ص ٣١.

(٢٤) خليل عودة، سابق، ص ١٠٢.

(٢٥) نور الدين أفاية، أسئلة النهضة في المغرب، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، يونيو، ٢٠٠٠م، ص ٩١.

(٢٦) محمد زرمان، الهوية الإسلامية وأسئلة العولمة، ضمن: الهوية الإسلامية في عالم متغير، سابق، ص ٢٧٠.

(٢٧) جمال عليان، سابق، ص ١٧٧.

(٢٨) نفسه، ص ١٧٧.

(٢٩) نفسه، ص ١٧٩.

صورة العرب في المثل الفارسي

د. عبد الكريم جرادات

يعد المثل من أصدق الأشكال الأدبية الموروثة، وهو يعبر عن وجدان جمعي لا فردي كغيره من الكتابات الأدبية.

فهو يصور وضعا اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا لأمة معينة على مدى العصور، ودلالته تؤكد على هذا الوضع، وعلى القيم التي تبناها المجتمع من خلال تجاربه المعيشية، والمثل يختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى، فهو يستخدم في الأحوال والظروف التي يتناسب معها، ولا يتغير بتغير صورة المجتمع أو مرحلة من مراحله ،فنحن نستخدم أمثالا قيلت في عصور قديمة ، وارتبط ظهورها بحادثة أو مرحلة معينة في ذلك الزمان، وبقي هذا المثل يضرب في مناسبات تشبه تلك التي أدت إلى تكوينه.

ومن خلال دراسة أمثال أي مجتمع يمكننا أن نحدد السمات الشخصية للمجتمع الذي خرجت منه ، لأنها تكون عادة متفقا عليها بين الناس في المجتمع الواحد، ونابعة من تجربة حقيقية ، فلو كانت تجربة شخصية اصطنعها أحد الأشخاص لما أصبحت مثلا .

والأمثال تهتم بالقيم السلبية والايجابية في المجتمع ، وهي معيار أيضا لمعرفة انطباعات الأمة صاحبة المثل عن الأمم الأخرى التي احتكت بها ، إما عن طريق المجاورة، أو التجارة ، أو الحروب والاحتلال ، و هي تكشف عن الدوافع لتبني نظرة سلبية أو إيجابية تجاه الآخر ، ومن ثم نستطيع أن نعد الأمثال ، في مضامينها ودلالاتها ، معيارا مهما لقياس الشخصية القومية من خلال القيم التي تطرحها.

والأمة الإيرانية ، كغيرها من الأمم ، لها تاريخ طويل ، و مرّ عليها عصور قوة وضعف ، و منذ فجر التاريخ مرت بتجارب عديدة مع الأمم الأخرى ، كاليونان ، والأتراك ، والعرب ، ولا بد أن تكون هذه التجارب قد تركت انطباعا سلبا و إيجابا نحو تلك الأمم عند الإيرانيين . ففي الأساطير الإيرانية التي جمعها أبو القاسم الفردوسي(١) في ملحمته الشهيرة " الشاهنامه " وزاد عليها، حروبا طويلة مع التورانيين " الأتراك " ، واستمرت هذه الحروب بين الأتراك والإيرانيين إلى زمن ليس ببعيد ، وحكمت إيران قوميات تركية عدة، وتجدر الإشارة أنه يعيش الآن أكثر من ثمانية عشر مليون تركي أذربيجاني في إيران. ونتيجة لهذه الحروب الطويلة والعلاقة المتوترة تشكلت نظرة سلبية عند الإيرانيين تجاه الأتراك وتمثل ذلك في أمثالهم ، ومن هذه الأمثال:

١- دو خروس بچه از مرغ پیدا می شوند ، یکی ترکی می خونه یکی فارسی !(٢)

وترجمته : تجد فرخي ديك من دجاجة واحدة، واحد يصيح بالتركية والآخر بالفارسية

ويستخدم هذا المثل لتبيين صورة أخوين من أم وأب ، أحدهم صادق وطاهر والآخر كاذب وشرير.

◄ باحث من الأردن.

٢- هركَز نبود ترك وفادار (٣). وترجمته : لا يوجد تركي وفي .

٣- آخر مكَر تركى ؟ چرا به جوابى حسابى قانع نشوى(٤). وترجمته : أأنت تركي ؟ حتى لا تقنع بجوابي .

٤- اترك التروك ولو كان أبوك، صحيح أن هذا المثل يقال باللغة العربية والذي ابتدعه واستخدمه هم الفرس، لأنهم مولعون بالسجع فأوردوا كلمة " التروك " وجمعها خطا ، ومن هو خبير باللغة الفارسية والفرس الذين يتصرفون بالعربية يعرف أن هذا المثل صادر من إيراني ليس من عربي.

إن النظرة السائدة عند الفرس عن الأتراك ، منذ القدم إلى الآن ، أن عقولهم متحجرة وفهمهم بطي ء ، ولذلك نرى في الزمن الحاضر أن الأتراك موضع سخرية عند الفرس.

ومن خلال بحثي في الأمثال الفارسية لم أعثر إلا على مثل فارسي واحد فيه قيم إيجابية نحو الأتراك ، و هو " از ترك دختر بكَير ، به عرب دختر بده " وترجمته : تزوج من الاتراك وزوج للعرب . والغريب أن هذا المثل لم يكن من ضمن الأمثال الفارسية التي جمعها الكثيرون ، فهم يتجاهلونه دائما ، ولا يرغب أحد أن يكون موثقا في الكتب. وإنني أعتقد أن نشأة هذا المثل تعود إلى الأساطير الفارسية ، فنحن نجد أن كثيرا من أبطال الشاهنامه "الفرس" قد اتخذوا لأنفسهم زوجات تورانيات " تركيات" مثل رستم ، و كاووس ، و سياوش ، و زال ولم تسجل لهن في الاساطير الفارسية أي خيانة لأزواجهن .

أما الهنود فنرى على الأغلب أن صورتهم في المثل الفارسي ليست سيئة نظرا للمشتركات التي تجمعهم مع الفرس من عرق ولغة ، وهم أمة أرقى وأقرب من الأتراك لديهم ، وهذا المثل يجسد الصورة :

هندويى بد كه ترا باشد وز آن تو بود بهتر از تركى كان تو نباشد صد بار(٥)

هندي سيء أنت منه وهو منك، خير لك مئة مرة من تركي ليس منك.

وهذا المثل هو بيت شعر للشاعر" فرخى سيستانى" ويضرب في بيان أن القريب السيئ خير من الصديق البعيد.

أما اليهود ، الذين هم من الأقليات التي تقطن إيران منذ قديم الزمان ولا زالوا ، فصورتهم في المثل الفارسي ، على الدوام ، سلبية ، ولا تجد مثلا واحدا يمدحهم ،ومن هذه الأمثال:

١- يهودي را وارد بغداد كردن (٧). وترجمته : أدخلوا يهودي إلى بغداد، وأعتقد أن هذا المثل يعود إلى أيام الخلافة الإسلامية عندما كانت بغداد دار الخلافة ، وبيت التقوى والورع ، وهذه الصفات متناقضة مع صفات اليهود ، فكأنك تدخل سما في جسم سليم، ويضرب هذا المثل عندما يدخل خبيث بشراكة ،أو سكن ، أو سفر مع صالحين.

٣- يهودي چون فقير شود بحسابهاى كهنه رجوع كند(٨) . وترجمته : عندما يفلس اليهودي يعود إلى الحسابات القديمة. واعتقد أن هذا المثل نابع عن تجربة الإيرانيين مع اليهود في التجارة ، فاليهود إلى الآن متميزون في تجارة السجاد والتحف وما شابه ذلك ، ويعملون في أسواق مدينة طهران القديمة.

٤- كَمان مبر كه يهودى شريف خواهد شد (٩) . وترجمته : لا تظن أن اليهودي سيصبح يوما شريفا.

أما الأرمن فيصورون في المثل الفارسي بالبخلاء، ومن الأمثلة على ذلك " كَداى ارمنيهاست نه دنيا دارد نه اخرت "(١٠) وترجمته : كشحاذ الأرمن خسران في الدنيا والآخرة .أما صورة الإيرانيين أنفسهم في أمثالهم فهي في الأغلب متفوقة على كل الأمم الأخرى ، وتصفهم بالعزة والحرية والوفاء، كهذين المثلين : ١- از ايران جز آزاده هركَز نخاست (١١) .وترجمته : لم يخرج من إيران أبدا إلا الحر. ٢- از ايرانيان جز وفا كس نديد(١٢). وترجمته : لم ير أحد من الإيرانيين إلا الوفاء.

وقبل أن نبين صورة العرب في المثل الفارسي ، وهو عنوان الدراسة ، لا بد لنا من أن نستعرض بشكل مختصر العلاقات التاريخية بين العرب والفرس تمهيدا لموضوعنا.

يعود تاريخ أول علاقة مباشرة واضحة المعالم بين الفرس والعرب إلى العلاقة بين الساسانيين والمناذرة في الحيرة ، حيث كان عرب الحيرة تحت وصاية الدولة الساسانية ، وليس لدينا الكثير عن تفاصيل هذه الفترة سوى بعض الأساطير التي نقلها الفرس وتعد هذه الفترة عند الكثير من القوميين الإيرانيين مهمة للغاية ، فهي أيام مجد وهيبة وعظمة في الدولة الساسانية ، يقول (عبد الحسين زرين كوب) في كتابه المشهور " دو قرن سكوت" "قرنين من الصمت " إن العرب كانوا سائلين عند الإيرانيين وأمام أبواب كسرى يطلبون لقمة العيش(١٣).

ثم تعمقت العلاقة مابين العرب والفرس عندما دخل العرب المسلمون إيران فاتحين وسقوط الدولة الساسانية وابتهاج الإيرانيين بهذا الدين الذي لا فضل فيه لعربي على عجمي إلا بالتقوى.

فاتجه الإيرانيون إلى تعلم اللغة العربية والتبحر في أمور دينهم الجديد، و في العصر الأموي لم يفتح للإيرانيين الباب للمشاركة في السلطة وإدارة الدولة ، لذلك سعى الإيرانيون بشتى السبل للقضاء على الدولة الأموية ،فساعدوا بنى العباس للقيام بذلك، و العصر العباسي يمثل أوج العلاقة بين العرب والفرس ، فنرى الفرس يتسلمون مناصب رفيعة في الدولة ، ويؤخذ برأيهم ومع كل هذا كان هناك بعض الفرس المتعصبين لقوميتهم والراغبين بإعادة أمجادهم ، فظهرت حركة الشعوبية التي شنت هجمة على العرب وتاريخهم ودينهم وثقافتهم وحتى على أسمائهم ،و مع أن الكثير من المثقفين الإيرانيين يرفضون فكرة الشعوبية ومعاداتها ، للعرب وأنه من الظلم تعميم هذه الظاهرة على كل الإيرانيين ، لأنه بالفعل انقرضت هذه الظاهرة بانقراض أصحابها من الحاقدين على العرب .

ولم ينعكس ذلك على معظم الأدب الإيراني ، فنحن لا نرى صورا مشوهة أو ذم للعرب إلا عند القليل ، وحتى الفردوسي صاحب الشاهنامه بتأكيد الكثيرين من الأدباء الإيرانيين لم يكن شعوبيا أو معاديا للعرب ، وإنما الأبيات التي تذم العرب في ملحمته الشهيرة " الشاهنامه " مدسوسة ، وهي تهدف الى إيجاد الحقد والعداء بين العرب والفرس و لم يقلها ، بينما تجد في الوقت الحاضر عددا من الفرس يفتخرون بهذه الأبيات المعادية للعرب وأنها يجب أن تكون معيارا للتعامل معهم .

أما في القرن التاسع عشر فقد نشأت نزعة قومية فارسية تمثلت في الأدب من قصة وشعر امتدت الى القرن العشرين وبخاصة عند بعض القوميين الإيرانيين تنادي بتبجيل الحضارة الفارسية قبل الإسلام وتعظيمها ، وأن الإسلام والعرب كانا سببا لتخلف إيران، ومن أشهر الأدباء الذين نادوا بهذه الفكرة في القرن التاسع عشر (فتح على اخوند زاده /١٨٧٨/١٨١٢) ،و (ميرزا اقاخان

الكرماني / ١٨٩٦ / ١٨٥٣) ، أما القرن العشرون فقد تميز بكثرة عدد الأدباء الإيرانيين المناوئين للعرب في كتاباتهم، ومن الأمثلة عليهم الكاتب(صادق هدايت) الذي يبرز تنفره من العرب والإسلام ، ويعدهما وجهين لعملة واحدة في كتاباته ،فهو يصفهم في كتابيه " اطاعت كوركورانه " أي " الطاعة العمياء" و " پروين دختر ساسان" أي " بروين بنت ساسان " بأصحاب الوجوه السوداء القذرين البشعين الحمقى الوحشيين ، وأن مسلمي إيران اليوم فاسدون ومنافقون ، وأن الإيرانيين الأصليين هم إيرانيو الإمبراطورية الساسانية ، فهم مقدامون وأذكياء ومثقفون (١٣) .

أما الشاعر (مهدي إخوان ثالث) في ديوان شعره " آخر شاهنامه " فيعد العرب هم المسؤولون عن اندثار قيم الحضارة الإيرانية القديمة ، وأن الجنس الاريائى أكثر نجابة و رقيا من الجنس السامي ، أما (محمد على جمال زاده) فيعد الإسلام من الأركان الأصلية للهوية القومية الإيرانية ، فالإسلام لا يرتبط بالعرب (١٤) .

وفي هذه المرحلة برز اتجاهان نحو العرب والإسلام: الأول عدّ العرب والإسلام شيئا واحدا ، فالكره والعداء يجب أن يكون لكليهما معا ولا يمكن للإيراني بأن يحقق شخصيته القومية إلا بمعاداته للعرب، أما الاتجاه الثاني فعد العرب شيئا والإسلام شيئا آخر ، فعداؤك للعرب لا يعنى عداؤك للإسلام.

و بعد هذا العرض البسيط المختصر لصورة العرب في الأدب الفارسي ، وهدفه أن يكون مقدمة لموضوعنا الأصلي، وهو يختص بصورة العرب في المثل الفارسي والثقافة الشعبية الفارسية التى تعد مدخلا مهما لمعرفة الصورة الحقيقية لطبيعة الناس وتوجهاتهم وتصوراتهم عن الأمم الأخرى، وبعد جمعنا لهذه الأمثال المتعلقة بنظرة الفرس إلى العرب قمنا بدراستها وتقسيمها إلى ثلاثة أقسام الأول : فيه مدح للعرب وإبراز مآثرهم، و الثاني : فيه ذم للعرب وإبراز مثالبهم، والثالث : فيه منطقية وحيادية وبعد عن العنصرية.

الأمثال التي فيها مدح للعرب بشكل أو بآخر.

١- آنجا رفت كه عرب نى انداخت (١٥) . وترجمته : ذهب إلى مكان ألقى به العرب سهما .

ويضرب هذا المثل في الإنسان الذي يذهب مكانا بعيدا حيث لا عودة منه،ويستخدم في التهديد والوعيد أيضا ، هذا المثل في ظاهرة مدحا ، ويمكن أن يحمل على الذم أيضا ، وهو ، باعتقادي، يشير إلى امتداد فتوحات العرب المسلمين وسعتها. و أعتقد أن هذا المثل قد ظهر بعد الفتح الإسلامي لإيران واكتمال معظم الفتوحات الإسلامية في أقصى البلاد ، وهناك من يقول إن قصة هذا المثل تعود إلى عصر الجاهلية عند العرب عندما كانوا يرمون سهما ويراقبونه عند المغيب لمعرفة انتهاء النهار، فكان يقع هذا السهم في أبعد مناطق الصحراء القاحلة ، وهذا دليل على قوة الرامي واحتراف العرب في رمي السهام .

٢- دستش به عرب وعجم بنده شده است (١٦) . وترجمته : عقدت يده بالعرب والعجم. ويضرب هذا المثل بالإنسان الموفق في حياته والحائز على رضا الناس كلها. واعتقد أن هذا المثل ظهر في زمان الخلافة العباسية عندما كان الإيراني الذي يتقن اللغتين وخبير بالثقافتين له حظوظ وافرة عند الخلفاء العباسيين ، ويصبح من المقربين ، وأن المنافع التي كانت تعود عليه من وراء ذلك كبيرة.

٣- اشتر بشعر عرب در حالت است وطرب كَر ذوق نيست تو را كج طبع جانورى. (١٧)

وترجمته : الجمل من شعر العرب في سكر وطرب، إن لم يكن لديك ذوق فأنت حيوان أعوج الطبع. يضرب هذا المثل بالحمقى ، الذين لا يعرفون قيمة الأشياء . يقول سعدي الشيرازي في كتابه " كَلستان " أي حديقة الورود ، حتى الحيوانات والبهائم فاقدة العقل تطرب إلى ما يقوله العرب من أشعار فكيف بك أنت الآدمي، وهنا مدح صريح للسان العربي ، حيث إن الفرس مولعون بالشعر العربي واستمدوا منه أوزانهم ومضامينهم الشعرية ، وإلى يومنا الحاضر يفتخر الإيراني بحفظه للشعر العربي ، ويفتخرون بتأثرهم بالشعر العربي.

٤- فارسى كَو كَر چه تازى خوشتر است(١٨) . وترجمته : تكلم بالفارسية مع أن العربية أفضل، ويستخدم في حالة أنك تريد أن تقنع شخصا بقضية معينة ببساطة وسلاسة وبدون تعقيد. يبين هذا المثل أن معظم الفرس يقرون ويرغبون من داخل أعماقهم التكلم بالعربية ولكن قوميتهم ، بمكوناتها تجذبهم إلى التمسك بها.

٥- بهر كم خوردن است وبى آبى ذهن هندى ونطق اعرابى (١٩)

وترجمته: فائدة قلة الطعام وندرة الماء، عقل هندي ونطق إعرابي. ويستخدم هذا المثل للحث على الإقلال من الأكل والشرب، فالهندي معروف عنه قلة الأكل و تجد ذهنه صافيا ، لذلك استطاع أن يكتب القصص ككليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، ويعزى المثل ، أيضا ، فصاحة العرب وبلاغتهم لإقلالهم من شرب الماء وذلك لندرته عندهم.

٦- هميشه عربها راسير نكَهداريد وفارسها را كَرسنه وترجمته : احرص دائما أن يكون العرب دائما شبعى والفرس جوعى. أي إذا شبع العرب أمنت جانبهم ، ولكن إذا شبع الفرس فلن تامن جانبهم ، هذا المثل لم يتم إدراجه في كتب الأمثال الفارسية ولكنه متداول . ويمكن أن يحمل على الذم أيضا .

٧- نخواهد اسب تازى تازيانه(٢٠) ، وترجمته : لا يحتاج الحصان العربى سوطا . ويضرب في الشخص النجيب الذي لا يحتاج إلى من يدفعه للمساعدة وعمل الخير.

٨- أمسيت كرديا وأصبحت عربيا (٢١)، ويقال هذا المثل بالعربية ، ويضرب في الشخص المعروف عنه الغباء وقلة الإدراك ، ويحاول أن يسدي نصيحة أو مشورة للآخرين ، يعنى أنه تحول بين ليلة وضحاها إلى إنسان عاقل متفكر. هذه العبارة ، والتي أصبحت مثلا ، وردت على لسان" سيد أبو الوفا الكردي " الذي كان يجهل القراءة والكتابة وفي أحد الليالي أصابته جذبة معنوية أصبح على أثرها يقرأ ويكتب (٢٢).

٩- بغداد خراب است . وترجمته : بغداد خربة. يقال هذا المثل بمزاح عندما يكون الإنسان جائعا، وهو كناية أن بغداد كانت دائما عامرة وتطعم المحتاج والجائع ، ولا تبخل على أحد. فربط الجوع ببغداد ، أي لا يجوع الإنسان إلا إذا كانت بغداد مدمرة. واعتقد أن هذا المثل يعود إلى الخلافة العباسية عندما كانت العلاقة بين العرب والفرس في أوجها ، وأن بغداد كانت بالنسبة للفرس مصدر نعمة ورزق.

١٠- آخر عربى حميتت كو ؟ (٢٣) . وترجمته : ألست بعربي فأين حميتك ؟ ويضرب هذا المثل في الشخص الذي يملك صفات الشجاعة والحمية ،ويقوم بعمل مخالف لصفاته.

١١- او قرشى من حبشى !(٢٤). وترجمته : هو قرشي وأنا حبشي!، يضرب هذا المثل عندما يكون هناك تمييز بين شخصين في المعاملة وأن يعامل القرشي معاملة أفضل من الحبشي. وأحيانا يستخدم في تبيين العلاقة بين شخصين كلاهما لا يدرك أو يفهم ما يريده الآخر.

١١- از ترك دختر بكَير ، به عرب دختر بده . وترجمته: إذا أردت أن تتزوج فخذ تركية ،وإذا أردت أن تزوج فزوج لعربي. هذا المثل رائج عند الفرس عندما يبحثون عن زوجة ،والغريب ، مع أن هذا المثل مشهور بين الناس لم يضمه" دهخدا " وهو صاحب أكبر مجموعة أمثال فارسية إليها ، ربما يكون الأمر سهوا أو متعمدا لما يحمل هذا المثل من قيم ايجابية عند الأتراك والعرب والله أعلم ، وسبق أن تطرقنا إلى هذا المثل وشرحنا سبب الزواج من التركية، أما التزويج لعربي فلشهامته وكرمه ومروءته وغيرته.

١٢- من از بغداد مى آيم تو تازى مى كَويى؟ ! أأنا قادم من بغداد حتى تتكلم معي بالعربية !؟. ويضرب هذا المثل عندما يتحدث شخص مع آخر في حادثة حصلت في مكان آخر والشخص المقابل لا يعرف عنها شيئا ، فهي مجهولة له تماما. ويعبر هذا المثل عن مدى تأثر الإيرانيين باللغة العربية وحبهم للتحدث بها . هذا المثل، أيضا ،لم أجده في مجموعات الأمثال الفارسية .

١٣- مثل حاتم طى (٢٥). وترجمته : مثل حاتم الطائي . ويضرب ها المثل عند الفرس بالكريم السخي.

١٤- أسعد وأسماء (٢٦)، وهو اسم عاشقين عند العرب ، يضرب بهما المثل في شدة العشق بين العاشق والمعشوق، و مجنون ليلى كذلك .

أما الأمثال التي فيها ذم للعرب وإبراز لمثالبهم فهي :

١- نه ديار عرب نه شير شتر (٢٧) . وترجمته : لا ديار العرب ؟، ولا لبن الناقة. ويقال بصورة أخرى، نه شير شتر نه ديدار عرب. وترجمته : لا لبن الناقة ولا رؤية العرب . ويضرب هذا المثل في التحذير من أن يذهب الإنسان إلى مكان لا يعرفه ولا يعرف عواقب ذهابه إليه، فعدم الذهاب أفضل. أو أن تتغاضى عن المغريات التي سيقدمها لك الشخص الذاهب إليه في سبيل أن لا تراه. ويصور هذا المثل العرب بالوحشية ، وأنه لا ينصح بزيارة ديارهم ولقائهم.

٢- پدرش نجدى مادرش عربى ! (٢٨) وترجمته : أبوه نجدي وأمه عربية ، ويضرب بالشخص المتحجر الذي يصعب إقناعه.

٣ - كَذشت آنكه عرب طعنه بر عجم مى زد (٢٩). وترجمته : مضى ذلك الزمان الذي كان يتهكم فيه العرب على الفرس. ويستخدم في حالة أن يريد الشخص التحرر من وضع معين هو كان فيه مستضعفاً وتحت سلطة الآخر. و يبدو أن هذا المثل ظهر مع بداية استقلال الفرس عن العرب وضعف ارتباطهم بهم.

٤- ترسم نرسى بكعبه اى اعرابى كاين ره كه تو مى روى بتركستان است (٣٠)

وترجمته: أخشى أن لا تصل إلى الكعبة أيها الأعرابي، لان الطريق التي تسلكها تؤدي إلى تركستان. يضرب هذا المثل بالإنسان الأعوج الذي ينحرف عن طريق الصواب ، وبالأشخاص الذين يتصفون بالكذب والاحتيال ، والذين يؤمنون معاشهم عن طريق النصب والخداع. وهذا المثل هو بيت شعر للشاعر سعدي الشيرازي وأصبح مثلا وقصته " أن زاهدا كان في ضيافة أحد السلاطين ، عندما جلسا لتناول الطعام لم يأكل الزاهد إلا القليل ،وعندما نهضا

إلى الصلاة أطال الزاهد في صلاته حتى يظن السلطان أنه قليل الأكل كثير العبادة ،وعندما عاد الزاهد إلى منزله طلب الطعام وكان له ولد صاحب فراسة فقال الولد لأبيه : الم تأكل عند السلطان فأجابه لا لم آكل، لأن عدم أكلي عنده سيعود بالمنفعة علينا ، فقال له الابن : اقضي صلاتك ، أيضا ،لأنك لم تفعل شيئا حتى يعود عليك منه نفعه (٣١)

٥- الأعراب اشد كفرا ونفاقا (سورة ٩ / آية ٩٨)، هذا المثل مقتبس من القرآن الكريم وأصبحت الآية الكريمة بصورة مثل عندهم ، ويصر الكثير من الإيرانيين على استخدام هذا المصطلح في كتاباتهم وتعميمه على كل العرب لتبيان أن الله عز وجل هو الذي وصف العرب بالنفاق والكفر ، مع أنهم يعلمون من هم الأعراب الذين تنزلت بهم هذه الآية الشريفة .

٦- چو عاشق ترك شد معشوق تازى چنين پيوند را خوانند بازى (٣٢).

وترجمته : عندما يكون العاشق تركيا والمعشوق عربيا، وصل كهذا يسمى بالمسخرة . وهو بيت شعر للشاعر اوحدى مراغى (٣٣) ،ويضرب هذا المثل في اقامة العلاقات أو الزواج، عندما لا يكون الطرفان موضع احترام وتقدير الناس ، كقولنا في العربية " وافق شن طبقة ".

٧- شتر وماهتاب واعرابى . وترجمته: جمل وقمر واعرابى. يضرب هذا المثل بالإنسان الساذج البسيط، وقصة هذا المثل معروفة وهي أن أعرابيا أضاع جمله في الصحراء ، وعندما طلع القمر وجده، ومن شدة فرحته قال : اللهم أنت عبدي وأنا ربك .

٨- عرب در بيابان ملخ مى خورد ، سگ اصفهانى آب يخ مى خورد . وترجمته : العربي في الصحراء يأكل الجراد، والكلب في أصفهان يشرب المياه المثلجة. ويستخدم هذا المثل للمقارنة في مستوى المعيشة بين الأشخاص. وهذا المثل متداول ، بين الفرس إلا أنه لم يتم توثيقه في كتب الأمثال عندهم.

٩- از بيخ عرب شد . وترجمته: صار من أصل عربي. ويضرب هذا المثل بالإنسان اللحوح أو الذي ينكر، بشكل قاطع، الحقائق .

١٠- لفظ ، لفظ عرب است ، فارسى شكر است . وترجمته: الكلمة كلمة عربية أما حلاوتها ففارسية. ويستخدم هذا المثل في الدفاع عن الكلمات العربية التي دخلت اللغة الفارسية وخضعت لقواعدها، ويقال للشخص الذي ينادي بحذفها من الفارسية، لم يدون هذا المثل . وينطبق هذا المثل أيضا على كل ما دخل إلى الفرس من العرب .

١١- آخر شاهنامه خوش است . وترجمته : نهاية الشاهنامه سعيدة . ويشير هذا المثل الى الفصل الأخير من الملحمة الفارسية الشاهنامه عندما فتح العرب المسلمون إيران . ويقال هذا المثل على سبيل السخرية وان نهاية الشاهنامه كانت تعيسة .

أما الأمثال التي تتميز بالعقلانية والحكمة ،لأن العلم والعدل والإيمان فيها هو المقياس الأوحد للمفاضلة بين الفرس والعرب فهي :

١- بى علم يكيست تازى ورازى (٣٤) . وترجمته: بدون العلم يتساوى العربي مع المروى.

٢- ترك وايرانى واعرابى وكرد هركه عادلتر است دست او برد(٣٥)

وترجمته: تركي وإيراني واعرابى وكردى، أي منهم كان أكثر عدلا تربت يداه.

٣- كَر بتازى كس ملك بودى بو الحكم خواجه فلك بودى (٣٦)

وترجمته : لو كنت بأصلك العربي تصبح ملكا ، لأصبح أبو الحكم ملكاً على الكون كله .

حيث نعلم مدى المكانة والنسب اللذين كان يتمتع بهما أبو الحكم عند العرب في الجاهلية .

٤- نه هر كه زاده مصر است شيخ ذو النون است (٣٧) . وترجمته : ليس كل من يولد في مصر هو الشيخ ذو النون . فهناك تجد الصالح والطالح، والعالم والجاهل في كل امة .

٥- سخن كز بهر حق كَويى چه عبرانى چه سريانى (٣٨) .

وترجمته : إذا كان حديثك في سبيل الله . فإنه لا فرق بين لغة وأخرى، أكانت عبرانية أم سريانية .

نستنتج مما تقدم أن صورة العرب في المثل الفارسي متنوعة مختلفة، فهي إما إيجابية، أو سلبية، أو محايدة، وهي متضادة ومتضاربة تقول بالرأي وضده، وهذا التضاد يدلل على أن المجتمع والفرد الإيراني له تجاربه المتعددة والمتضاربة مع العرب ، فتتراوح بين الكره والمحبة على مر العصور .

---

١) ولد الفردوسي سنة ٣٣٠ هـ . ق في مدينة طوس في خراسان وهو من اشهر شعراء الفرس نظم الشاهنامه وهي في مجملها تتكلم عن الاساطير الايرانية في ستين الف بيت ، توفي سنة ٤٤١ هـ. ق ، زهرا مهذب ، داستانهاى زنان شاهنامه ، دار النشر قبله ، ١٣٧٤ هـ . ش ، ١-٢ .

(٢) ضرب المثلهاى معروف ايران ، مهدي سهيلي ، انتشارات شرق ، تهران ، ط ٨ ، ١٣٦٤ هش ، ص ٨٠ .

(٣) امثال وحكم ، على اكبر دهخدا ، انتشارات امير كبير ، تهران ، ١٣٧٩ هـ. ش ، ج ٤ ، ص ١٩٧١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٧٢٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٠٠٨ .

(٧) امثال وحكم ، دهخدا ، ج ٤ ، ص ٢٠٦٤ .

(٨) المرجع السابق .

(٩) المرجع السابق ، ج٣ ، ص ١٣٢٢ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٢٦٩ .

(١١) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٠٢ .

(١٢) المرجع السابق . ج ١ ، ص ١٧٢

(١٣) دو قرن سكوت ، عبدالحسين زرين كوب ، شركة افست ، ط ٧ ، ص ٢٧

(١٣) The Image of Arabs in Modern Persian Literature ، by Joya Blondel saad ، ١٩٩٦، Lanham ، University Press of America ، Maryland ، Page ١٢٨.

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٢٩

(١٥) كَريده امثال وحكم ، دهخدا ، سيد محمد دبير سياقى ، انتشارات مردك ، تهران ، الطبعة الثانية ١٣٦١ هش ، ص ٥٤ .

١٦آملى ، برتويى ، ريشه هاى تاريخى امثال وحكم ، انتشارات سينايى ، ١٣٨٥ هـ . ش ، ص ٣٨

(١٦) ضرب المثلهاى معروف ايران ، ص ٧٦ .

(١٧) امثال وحكم ، دهخدا ، ج١ ، ص ١٧٨ .

(١٨) السابق ، ج٢ ، ص ١١٣٢ .

(١٩) السابق ، ج١ ، ص ٤٧٩.

(٢٠) السابق ، ج٤ ، ص ١٨٠٣ .

(٢١) السابق ، ج١ ، ص ٢٨٥.

(٢٢) مثنوي معنوي ، جلال الدين الرومي ، شرح كريم زماني ، الطبعة السادسة ١٣٧٨هش ، دار اطلاعات للنشر ، ج١ ، ص ٨٨٦.

(٢٣) امثال وحكم ، دهخدا ، ج١ ، ص ٢٠ .

(٢٤) السابق ، ص ٣١٣.

(٢٥) السابق ، ج٣ ، ص ١٤٢٤ .

(٢٦) السابق ، ج ١ ، ص ١٧٣ .

(٢٧) السابق ، ج ٤ ، ص ١٨٥٠ .

(٢٨) السابق ، ج ١ ، ص ٥٠١ .

(٢٩) السابق ، ج ٣ ، ص ١٢٧٠ .

(٣٠) السابق ، ج ١ ، ص ٥٤٤ .

(٣١) كَلستان سعدي ، خليل خطيب رهبر ، نشر صفي عليشاه ، تهران ١٣٧٦ هـ .ش ، ط ١١ ، ص ١٥٣- ١٥٤ .

(٣٢) امثال وحكم ، ج ٣ ، ص ١٢١٣ .

(٣٣) هو الشيخ ركن الدين اصفهاني مراغي ولد سنة ٦٧٠ هـ . ق وتوفي سنة ٧٣٨ هـ . ق أهم آثاره ديوان اشعار ومثنوى نامه ، مجلة الاداب والعلوم الانسانية ، جامعة طهران ، الاعداد ٣- ٤ ، ١٣٧٥ ، على اوسط ابراهيمى ، الوجوه المشتركة في التعليم والتربية بين اوحدى وسعدى ، ص ٢٠ .

(٣٤) امثال وحكم ، ج ١ ، ص ٤٨٨ .

(٣٥) السابق ، ص ٥٤٦ .

(٣٦) السابق ، ج ٣ ، ص ١٢٧٣ .

(٣٧) السابق ، ج ٤ ، ص ١٨٦٢ .

(٣٨) امثال وحكم ، ج ٢ ، ص ٩٥٤ .

التراث الشعبي الشفاهي في روايات سحر خليفة وليانة بدر

د. حفيظة أحمد

مقدمة

لم تُعرف الثقافة الكتابية بمعزل عن الثقافة الشفاهيّة؛ لأنّ الثقافة الشفاهيّة سبقتها بالظهور والانتشار مكانا وزمانا. وهو ما يفسّر، حسب عدد كبير من الدارسين، التداخل في الأعمال المكتوبة بين الشفاهي والمكتوب. وهو تداخل لاحظناه في عديد الروايات النسائيّة(١).

والمسألة التي نريد أن نقترب منها في هذه الورقة أن الرواية النسائية توظف، ولاشك، التراث الشعبي الشفاهي توظيفا رمزيا لإثراء دلالات النصوص الجديدة، فهل وصل هذا التوظيف إلى مستوى العمق الذي تطمح إليه الروائيات، ونعني بذلك أن تمتزج تجربة الروائية بالرمز التراثي الشفاهي لتستوحي منه تجربة جديدة تجعل له أبعادا وقراءات جديدة.

رصدنا في هذه المقاربة سبع روايات لروائيتين، وهي: روايات سحر خليفة "الصبار"(١)، و"عباد الشمس"(٢)، و"مذكرات امرأة غير واقعية"(٣)، و"باب الساحة"(٤)، و"الميراث"(٥)، وروايات ليانة بدر "بوصلة من أجل عباد الشمس"(٦)، و"عين المرآة"(٧)، و"نجوم أريحا"(٨). وتدور هذه الروايات حول ثيمتين، وهما: المرأة والوطن. وتندرج هاتان الثيمتان في ثنائية واحدة هي ثنائية المضطهِد والمضطهَد: ثنائية الرجل المستبد والمرأة الضحية، وثنائية محتل الأرض والمحتلة أرضه. وتنطلق من أن تحرر الوطن من الاحتلال لا يكون كاملا ما لم يترافق مع تحرر المرأة من قيود المجتمع الذكوري.

ويتنوع التراث الشعبي الشفاهي الذي استلهمته الروايات المختارة، ليشمل الأمثال الشعبية، والأغاني الشعبية، والعبارات الشعبية الجاهزة، واللهجة المحكية الدارجة، والحكايات الشعبية الخرافية، والسير الشعبية. وهذه الأنواع تبرز جانبا من ثقافة المكان، تلك الثقافة التي تمثل جانبا من جوانب الشخصيات الروائية التي ترد على ألسنتها نصوص التراث الشعبي، والمحيط المكاني الذي تتحرك فيه مما يضعها في عالمها الخاص(٩).

ويأتي حضور هذه الأنواع من التراث الشعبي داخل النص الروائي تحقيقا لتداعيات المعاني، في سياقات خطابية متعددة، تخدم الرواية وطروحاتها. وإذ يحتوي التراث الشعبي، بأنواعه، على عناصر إيجابية وأخرى سلبية، فإن الروايات المختارة تقوم بمحاورتها محاكاة وتجاوزا ، تؤكد الإيجابي، خاصة ما يتعلق بالوطن، كي ينهض هذا الجانب الإيجابي من التراث بدوره في ربط الفلسطيني بهويته الإنسانية والوطنية، وأرضه، وماضيه. فتكون العلاقة بين النص الروائي المحاوِر، والنص الشعبي

باحثة من الأردن.

المحاوَر علاقة توافق حواري، حسب باختين، أو علاقة النفي المتوازي، حسب كريستيفا، حيث يكون المعنى بين النصين متوافقا ومتوازيا تقريبا. وتنفي السلبي، وخاصة ما يتعلق بالمرأة، فتكون العلاقة بين النص الروائي المحاوِر والنص الشعبي المحاوَر علاقة تضاد أو نفي أو تعارض(١٠). وفي ما يأتي نعرض هذه الأنواع التي وظفتها الروايات، سواء جاء التوظيف بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ا - الأمثال الشعبية

الأمثال الشعبية هي أقوال مأثورة موجزة تنم عن خبرة بالحياة مديدة، وانتقلت عبر الأجيال مشافهة، ثم دونت بعد ذلك. وهي في مجموعها تعبير صادق عن تجربة شعبية طويلة، وتعد جزءاً من ملامح الشعب وقسماته وأسلوب عيشه ومعتقداته ومعاييره الأخلاقية.

ولعلّ أغلب النصوص التراثية الشعبية الشفاهية، التي تحاورها الروايات المختارة، هي من الأمثال الشعبية، التي تأتي مروية باللهجة المحكية العامية، لتنقل إلى المشهد الروائي لمسات ومشاهد من واقع الحياة الفلسطينية الشعبية، فاستخدام هذا النوع من الملفوظات يقرّب التجربة الروائية من المتلقي، حيث يعكس بعض الانفعالات السريعة وردود الفعل العفوية تجاه بعض المواقف الحياتية، مما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث.

إن التناص مع الأمثال الشعبية، فضلا عما يضفيه على النص الروائي من تغلغل إلى أعماق الحياة في إيقاعها اليومي، فإنه يومض في ذهن المتلقي، ويحرك مخزون الذاكرة. ويعد هذا النمط اللغوي امتدادا للغة السرد والحوار البسيطة التلقائية. و تأتي الأمثال الشعبية، في الروايات النسائية المختارة، على ألسنة الشخصيات الروائية، لاسيما النسائية، التي تنحدر من بيئات شعبية، لتتخذ منها وسيلة من وسائل تحديد الأبعاد الاجتماعية للشخصية الروائية، ووسيلة لتقديم الشخصية أفكارها تقديما مشغوفا بمصداقية نابعة من القيمة التي يتمثل بها المثل الشعبي، ذلك أن المثل مرتبط لحظة انبثاقه بخبرة حياتية صادقة في تصور من يتعاطى هذه الأمثال.



فعلى سبيل المثال، رواية (باب الساحة) لسحر خليفة، التي اتخذت من الانتفاضة همّا أساسيا لتناقش وضع المرأة وقهرها في زمن الانتفاضة، وتزاوج بين هموم المرأة وهموم الانتفاضة، تورد أمثالا شعبية سلبية تجاه المرأة على ألسنة بعض الشخصيات النسائية الشعبية، بهدف تصوير الشخصيات بدقة وصدق والكشف عن ملامحها الاجتماعية والعقلية، ويمكن الإشارة هنا إلى هذا الحوار الذي دار بين نسوة حي "باب الساحة"، التي تدور أحداث الرواية فيه، حول نزهة المتهمة من نساء الحي وشباب الانتفاضة بالبغي والعمالة، وبأنها تسير على نهج والدتها التي قتلت على أيدي شباب المقاومة:

"همست أم محمد:

- دريتوا شو عملوا الشباب بنزهة؟

ظلت الست زكية صامتة، وفتحت أم الصادق وأم حمد الله أعينهما على سعتها.

- نطوا من السطوح وما لقيتهم إلا وسط الدار. وقالوا

لها شوية يا نزهة. بتحطي إيدك بإيدنا منسامحك وعفى الله عن ما مضى، لكن إذا ضليت مثل أمك بصير فيك مثل أمك.

قالت أم الصادق بلهجة العارفات:

- بتقول آ وبتعمل لأ.

قالت أم حمد الله بحزن:

- يا شيخة حرام !

- لا حرام ولا حلال، طبّ الجرة على تمّها تطلع البنت لأمها. معقول الشوكة تخلّف وردة؟

فقالت الست زكية بتأمل:

- مين عارف!" (١١).

وفي هذا الإطار، أيضا، يمكن الإشارة إلى الحوار الذي يدور بين حسام وهو من شباب الانتفاضة، وعمته الست زكية وهي تعمل داية في الحي ، الذي يرد في الرواية نفسها:

"حين عادت إلى بيتها وجدت "حسام" في فراشها.... تساءل باسما:

- صبيّ ولاّ بنت؟

تمتمت بشرود:

- بنت.

قال مداعبا:

- وراحت عليك البشارة؟

- بنت بنت، شو بدي أعمل؟

أطلق قهقهة صغيرة:

- يا عمتي، يا عمتي، وكأن البنت مصيبة!

هزّت رأسها بلا مبالاة وظلت تشرب قهوتها بصمت.

قال مستفزا:

- لمّا أتزوج ما رح أجيب إلا الصبيان.

- عيلتنا ما بتجيب إلا الصبيان.

ضحك ثانية:

- وأنت؟

- أنا؟ طيّب، وعشان هيك راح تجوّز. هم البنات للممات.

وامتثل أمامها وجه نزهة بكل ما فيه من ذل وخوف. فعادت تردد همّ البنات للممات" (١٢).

يلاحظ من النصين الحوارين السابقين أن المثلين: " طبّ الجرة على تمّها تطلع البنت لأمها" و" همّ البنات للممات "، وهما من الأمثال التي تعبر عن مفاهيم مجتمعية سلبية تجاه المرأة، قد وردا على لساني شخصيتين نسائيتين تقليديتين بصورة تبدو عفوية لتدعيم كلامهما، وفي الوقت نفسه فالمثلان يجسدان تجربة معيشة تدعو الرواية إلى نفيها لا إثباتها. فهي تحاورهما، مؤكدة سلبية مثل هذه الأمثال لتنفيها، ضمن نقد لمحتواها، لا لتدعو إلى العمل بها، ذلك على عكس المراد من المثل أصلا.

وقد ترد الأمثال الشعبية، في رواية "باب الساحة"، على ألسنة الشخصيات النسائية الروائية كردة فعل إزاء الأحداث التي تواجهها، فهذه "نزهة" المحسوبة على أمها البغي من شباب الانتفاضة ، لا على أخيها الصغير "أحمد" وهو من شباب الانتفاضة، و المتهمة بالجاسوسية والعمالة، رغم أنها قد سجنت بسبب مساعدتها للقيادي السياسي"عاصم المربوط" الذي أحبته بصدق، ولم

تعترف عليه، في حين أنه تنصل من وعوده لها، لم يسأل عنها وتركها للضياع والعار، ليهنأ بمكاسبه دون أن يحاسبه أحد، ترفع صوتها عاليا في وجه المتهمين لها، وتفضح الازدواجية التي يعاني منها الناس مدعمة كلامها بالأمثال الشعبية من خلال هذا الحوار الذي يدور بينها وبين "حسام" الشاب المناضل:

" واصلت بتحدّ:

– أكثر من هالقرد ما سخط الله. أمي ودبحتوها وأنا حطمتوني وضربتوني ونسيتوا أني انحبست مثل ما انحبستوا.

– وطلعت بكفالة.

– وعاصم المربوط بإيش طلع؟ وهاي هو ماشي عرضين وطول. صدق اللي قال: أمرين مرّين ما حدا دريان فيهم: موت الفقير وتعريص الغني"(١٣). إن لسان نزهة يقول: ليس القاع هو السوء كله، فالقمة تشارك هؤلاء وسخهم وتشترك معهم، وإذا كانت تهمتها وتهمة أمها الدعارة، فلماذا تظل الحقائق مخبوءة؟ لماذا لا يحاكم "عاصم المربوط" الذي تمرّغ على عتباتها قبل الانتفاضة. وكأن "نزهة" لا تكتفي بترداد المثل الناص: موت الفقير وتعريص الغني يظلان غير معروفين. إنها تقول المثل أيضا على النحو الآتي: ويعرف الناس كلهم عن موت الغني وتعريص الفقير. كذلك تحفل رواية (نجوم أريحا) لليانة بدر بالأمثال الشعبية، منها ما ورد على لسان أم أحمد، تسخر من دروس محو أمية النساء، في مخيم شاتيلا: "بعد ما شاب بدكن توَدوه على الكتاب"(١٤)، فالمثل سلبي في تصويره لتعليم الكبار، لا سيما النساء. والرواية تحاوره لتؤكد سلبيته، وفي الوقت نفسه، لتنفيه وتدعو إلى كف العمل به، لأنه يتعارض مع حرص الشعب الفلسطيني على التعليم في الشتات والمنفى، رغم الألم والمعاناة. فالشخصية الراوية تردّ على أم أحمد بقولها:

" – يا حبة عيني. يا عزيزتي أم أحمد. أنت لم تشيبي بعد. الأولاد كلهم في المدرسة ما شاء الله، فإذا فكيت الحرف فلن يضرك هذا "(١٥).



ويلاحظ أن بعض الأمثال الشعبية تتكرر في أكثر من رواية. وهذه الظاهرة ذات دلالة، فعلى سبيل المثال يتكرر المثل السابق في رواية (بوصلة من أجل عباد الشمس) للروائية نفسها(١٦). وهذا التكرار له دلالته في إبراز إصرار الفلسطيني على التعليم، رغم معاناته في الشتات والمنفى. كذلك يتكرر المثل التالي (قالوا للحزينة تفرح ما لقت مطرح) في روايتين هما: (نجوم أريحا) (١٧) و(عين المرآة) (١٨) للروائية نفسها. وهذا التكرار يؤكد معاناة الفلسطيني واستمرارها.

وقد أوردت الروايات المختارة كثيرا من الأمثال الشعبية، مستقاة من الأوساط الاجتماعية الشعبية الفلسطينية التي تعبر عن قناعاتها ومعتقداتها، وتعبر عن تجاربها، فجاءت في مواقعها بالغة الأثر، واضحة الدلالة، ومن ذلك: "معك قرش تسوى قرش"(١٩)، و "اللي ما بينبع بيفرغ"(٢٠)،

و"الزواج على ضرة أحسن من الرملة وبوار البنت" (٢١)، و"خلي اللي في القلب يسطح، ولا بين الناس يفضح" (٢٢)، و"الكبرة اللي ما هي لايقة مثل الحبلة المتضايقة" (٢٣)، و"صار القلب صدا، وما عاد يسأل حدا" (٢٤). ويلاحظ أن تلك الأمثال التي توردها الروايات تحتفظ، في الغالب، بقوالبها الأصلية، وهي مباشرة، حيث تحيل إلى الأصل والمرجع.

وتطلق الرواية النسائية، أحيانا، بعض الأحكام العامة التي تجري مجرى المثل الذي يحس المتلقي أنها تدعوه إلى العمل به. ويحاور، بدوره، هذه الأحكام، ليؤكد بعضها وينفي بعضها الآخر. ويمكن، في هذا المجال، الإشارة إلى رواية (عباد الشمس) التي تورد على ألسنة الشخصيات الروائية النسائية، أحكاما عامة، من قبيل: "الرجال أنذال" (٢٥) و"السجن للنسوان يا رجال" (٢٦).

٢- الأغاني الشعبية

يرى أحمد مرسي أن الأغنية الشعبية هي "الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة الجماعة، تتناقل أداءها شفاها، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي" (٢٧). وترى نبيلة إبراهيم أن الأغنية الشعبية هي التي نبعت من صميم الشعب لفظا ولحنا، وتوارثها الشعب، ثم خضعت إلى تطوير (٢٨). وتعد الأغاني الشعبية أكثر المأثورات تعبيرا عن النفس البشرية؛ لأن كلماتها ومعانيها تلامس أهواء النفس وميولها.

وتستحضر النماذج الروائية المختارة الكثير من المقطوعات الغنائية الشعبية التي تضفي على الرواية خصوصية تنبع من الأرض الفلسطينية، وتسهم في تجسيد الجو الشعبي الفلسطيني، وتحتفي ببعض الهموم الاجتماعية والسياسية المشتركة بين الشعب. وقد وردت هذه الأغاني الشعبية، في الغالب، على ألسنة الشخصيات النسائية تعبيرا عن الحالات المختلفة التي تعايشها كل شخصية، وتحاور النماذج الروائية المختارة الأغاني الشعبية لا لنفيها بل لإثباتها. وتأتي في سياقات خطابية متعددة منها: حث النفس على الصبر، و الثبات، والصمود. وقد تأتي في سياقات حزينة فيتحول الغناء إلى بكاء.

ويمكن الإشارة، هنا، إلى رواية (عين المرآة) لليانة بدر، التي تسجل حصار مخيم تل الزعتر في لبنان وسقوطه، فلغة الخطاب فيها تمتلئ بالغناء الشعبي ذي الطابع الحزين من موال وعتابا وزجل، من مثل ما تغنى به الشعب الفلسطيني في قمة مأساته:

" يا أم الإثنين إبكي على واحد منهم
ويا أم الواحد إبكي عليه " (٢٩).

فهذا غناء يصور، تماما، بكاء الفلسطيني المستمر لفقدان الأبناء والأعزاء من الشهداء الذين ضحوا بدمائهم في سبيل الحرية، والاستقلال، والعودة، ويلاحظ أنهم من الشباب. ومع استمرار الغربة، والمعاناة في المنافي والشتات، يبقى حال الفلسطيني يحلم بالتغيير. فيغني ويقول:

" قديش قلتلك غيّر وبدّل
والدهر مايل ما هو متعدّل " (٣٠).

ويدب الحنين في عروق شخصيات رواية (عين المرآة) بسبب الحصار والجوع في مخيم (تل الزعتر)، وينشدون:

" دشرنا بلاد العنب والتين
وجينا على المخيم نشحد طحين
دشرنا بلاد العنب واللوز
وجينا على الغربة نشحد زتون " (٣١).

كذلك يقف المتلقي في رواية (عين المرآة) على الأغنيات الشعبية التي تتردد على ألسنة النسوة ليلة حناء العروس، منها:

" سبّل عيونه مدّ يدّه يحنونه

ويش هالغزال راحوا يصيدونه " (٣٢).

وذلك عندما مدت عائشة إصبعها مكرهة على الحنّاء ليلة زفافها. وقد جاءت هذه الأغنية الشعبية ذات نبرة غنائية حزينة لتصور حالة الحزن التي خيّمت على الشخصية عندما أجبرت على الزواج. إن لغة رواية (عين المرآة) في مجملها لغة بكائية حزينة موحية تتناسب مع جسامة الأحداث، ولا تكاد تخلو رواية من الروايات المختارة من هذا الغناء الشعبي. وهي حين تصور روح الشعب الفلسطيني والقضية الفلسطينية، من خلال الغناء الشعبي، لا تخلو من نبض اجتماعي يصور حناء العروس في صوت النسوة:

" مدي إيدك مديها تا مني أحنيها

الغرّة ريشة نعام

والهواء برفرف فيها "(٣٣).

وفي رواية (بوصلة من أجل عباد الشمس) تتذكر أم محمود، التي تعيش في المخيم، الأعراس الماضية حين كانت تدور في حلقة العرس ساحجة ومغنية ترقص بالمنديل المطرز بالخرزات:

" شوها العريس الطايف ابن الدلال والراحة

ويا فرحتك يمه

جاب على الدار فلاحة " (٣٤).

هكذا، يلمس المتلقي البعد الاجتماعي للأغنية الشعبية التي تصور العرس الفلسطيني، وبذلك تحمّل الرواية لغتها بعدًا اجتماعيا هو، كما يرى باختين، من طبيعة اللغة ذاتها.

كما أن أغاني الأفراح لاسيما التي تقال عند الحناء، أخذ الناس يحولونها إلى أغان للشهادة عندما رأوا تصاعد عدد الشهداء من جميع الأعمار، وذلك إمعانا في التحدي والصمود والثبات، على نحو ما يترجمه المقطع الآتي من الأغنية الشعبية التي ترد على لسان مجموعة من النسوة يجتمعن في حمام البلد في رواية (عباد الشمس) لسحر خليفة:

أمه يا أمه يخلي له أمه

فتحي بالحطة راجع له

مروا عليّ وأنا بتحنّا

بدّلوا الحنا بدمه وبهمه

صرت أنادي الليل

والغربة والناس

واحسب الأيام واحلم بضمه (٣٥).

يلاحظ من هذا المقطع الذي تغنيه النسوة اقترانه بمعاني الغربة والرحيل والحزن التي ترتبط بحياتهن اليومية. ومع استمرار الشهادة ترتفع الأغنيات التي تندب الميت وتدعو الله أن يقضي على الأعداء، كما في النص التالي:

" وندبت النسوة بصوت خفيض:

يا ريت البارود يغور في ترابه

عمنه صواري ما حماش صحابُه

يا ريت البارود يغور في السهلة

عمنه صواري ما حماش أهلُه

لا تضرب يا أبو إيد مسوّدة

ريت رقبتك للشنق ممتدة

لا تضرب يا أبو النجمة خيّالـه

ريت قلبك للذبح ميّالـة "(٣٦).

وتكثر الروايات كذلك من استحضار الأغنيات الشعبية التي تصور صمود الشعب الفلسطيني وثباته في الأرض المحتلة، منها ما ورد في رواية (الصبار) لسحر خليفة: "وحدة. وحشة. صمت. وصوت فلاح بعيد ينفخ في شبّابة، وآخر ينشد:

أوف أوف

يا جبل حيـيّ السهل والوادي

وحييّ الشجر بسفوحها بلادي

إن كان العدا حصدوا زرعنا

بَزرع أنا في الأرض أولادي

ضبابة شاعرية خيّمت فوق رأسه. لماذا توجعنا الأغاني الجريحة ؟ ... "(٣٧).

ويقف المتلقي على العديد من الأغنيات السياسية الطويلة والقصائد الوطنية، في الروايات المختارة. غير أنه يجد، غالبيتها، تأتي محشورة حشرًا في الرواية، مما يجعلها تسقط في خانة التسجيل المباشر والافتعال"(٣٨).

ومع ذلك، فإن تضمين الغناء الشعبي يسهم في تحريك ذهن المتلقي ومخزون ذاكرته. ولعل استدعاء الغناء الشعبي يرتد أسلوبيا إلى السير الشعبية التي طالما رددتها ألسنة الرواة.

ومن الأهمية بمكان، هنا، الإشارة إلى أن غالبية الأمثال والأغنيات الشعبية، التي ترد في الروايات المختارة، تأتي على ألسنة الشخصيات النسائية التقليدية، ولهذا دلالته، فمن خلال المرأة التقليدية انتقل الكثير من التراث الشعبي إلى الأجيال المتتابعة التي نشأت بعيدة عن أرضها. ذلك أن المرأة التقليدية هي أكثر تعلقا بماضيها، وحنينا إليه. وبحكم خصوصيتها الأنثوية، وما تتميز به من سمات نفسية وعاطفية ووجدانية، كانت أكثر قدرة من الرجل على حفظ العادات، والحكايات، والأمثال، والأغنيات الشعبية(٣٩).

٣- اللهجة المحكية الدارجة.

وتمتد روايات سحر خليفة وليانة بدر، في تناصها التراثي الشعبي الشفاهي لبناء معمارها الفني إلى أنماط أخرى غير الأمثال والأغنيات الشعبية، وكأن الحياة اليومية بتفاعلاتها وقضايا الناس واهتماماتهم: الماضية، والحاضرة، والمستقبلية، امتدت إلى بناء الرواية من الداخل، حيث يأتي التناص التراثي الشعبي بهدف الوصول إلى وجدان الناس من خلال أشيائهم وحياتهم، فيحركونه، ليبقى الالتصاق أشد وأقوى، وليستمر الأثر في النفس أكثر توهجا، وانطلاقا.

ومن بين هذه الأنماط الشفاهية ، التي ترد في النماذج الروائية المختارة، اللهجة المحكية الدارجة، إذ تكثر، إلى جانب اللغة الفصحى، من استخدام العبارات الشعبية الجاهزة ولغة التواصل اليومية، سواء في السرد أو في الحوار، التي تسهم في تشكيل الخطاب الروائي، حين تأتي انسيابا لتداعي المعاني. ذلك أن غالبية النماذج الروائية المختارة تقدّم عوالمها التخييلية عبر مدلولات واقعية، استطاعت أن تعبر عنها بدوال مأخوذة من الواقع، أي مفردات الحياة اليومية العامية، خاصة تلك التي تميز بيئة المجتمع الفلسطيني. ذلك أن للمكان لغته، "التي تتضح شخصيتها من خلال تميزها بألفاظ ينفرد بها المكان، والألفاظ الدالة على الأشياء التي يضمها المكان"(٤٠).

ويمكن التمثيل على ذلك بما جاء في رواية (عباد الشمس) في وصف حي شعبي في نابلس: "ودخل الزقاق الحجري نحو باب الساحة. ومرّ بالمسمكة والخضرجي وبائع العفش المستعمل. وضحكت الوجوه السمحة وحيت وعزمت على فنجان قينر بالجوز والصنوبر.

- تفضلوا، بالله عليكم. إنت فين يا رجل؟ أمانة الله. عليك الجيرة، فنجان قينر، طب نفس...وصاح بائع السحلب مهللا أمام عربته المزوقة بأوراق الشجر وزهور بلاستيكية كعكبانية.

- سحلب سوخون.. هاي السحلب بالجوز والجنزبيل.. أهلان أبو الشباب. عليّ الطرباش إلا تميّل.. فنجان على الواقف يا ابن الأجاويد "(٤١).

يقف المتلقي، في هذه الفقرة السردية، على صور تمثل نمط البيئة الفلسطينية الشعبية. وتتجلى في اللغة التي تستحضر نكهة أحياء البلد القديمة في نابلس ومواصفاتها، وتعتمد الرواية على لغة الحياة اليومية المألوفة الممزوجة ببعض الألفاظ والعبارات الشعبية المحلية، من مثل: (زقاق حجري، باب الساحة، فنجان قينر بالجوز والصنوبر، نفس، بائع السحلب، أوراق الشجر، زهور كعكبانية، أمانة الله، عليك الجيرة، أهلان أبو الشباب، يا ابن الأجاويد،...). وقد جاءت هذه الألفاظ معبرة عن صورة الحياة في حي شعبي، وهو باب الساحة في البلد القديمة في نابلس، وعن أهل البلد البسطاء.

وفي رواية (بوصلة من أجل عباد الشمس) تستخدم الراوية جنان بعض الكلمات العامية إلى جانب اللغة الفصيحة، ويمكن التمثيل على ذلك بالعبارة التالية التي ترد في سياق سرد ذكريات طفولتها : "أمواج زهرات المجنونة تعربش بنزق على أبواب بيوتات أريحا"(٤٢).

كما أن الرواية تستخدم في الحوار، إلى جانب اللغة الفصحى، بعض المفردات العامية مما يزيده حيوية، ويعطيه بعدا واقعيا واجتماعيا؛ فاللهجة المحلية المحكية تعبر عن آلية تفكير الشخصيات وفق شرطها الاجتماعي، فيغدو استخدامها في حوار الشخصيات أكثر انسجاما مع الشخصية الشعبية وأكثر دقة في التعبير عن مجتمع الرواية. فمثلا عندما تتخوف جنان على الصغير أحمد المنبطح على الإسمنت البارد ببطنه العاري ترد عليها أمه: "دعيه يتعود يا جنان، ياعيني عليك عندما ستخلفين أولادا مسرسبين"(٤٣).

كذلك تستخدم رواية (نجوم أريحا) العبارات الشعبية الجاهزة في الوصف والتصوير، مثل تصوير رجال الأمن في أريحا بعد عدوان عام ١٩٦٧، بقول الراوية: "فص ملح وذاب"(٤٤)، و"ذابوا مثل ذرة ملح"(٤٥). لقد طعمت روايات سحر خليفة وليانة بدر لغتها بالعبارات والألفاظ العامية الدارجة، مما جعلها ذات طعم جديد ومذاق جديد، ولعل تضمينها لهذه الألفاظ المحكية هو نوع من تخليد أو تجذير للناس الذين يستخدمون هذه الألفاظ فوق أرضهم، وبهذا يكون تمسك الرواية بهذه الألفاظ في موطنها معادلا لتمسك الناس بأرضهم وموطنهم، بزيتونهم وداليتهم ودارهم وبحرهم في وجه محاولات اقتلاعهم، فهذه الألفاظ المحكية في الإطار الذي يحكم حياة هؤلاء الناس اليومية، وبالتالي وجودهم الحياتي، مثلما هي الألفاظ الإطار الذي يحكم علاقات الرواية الفنية (٤٦).

كذلك يستطيع المتلقي أن يلاحظ استخدام روايات سحر خليفة اللهجة المحكية الدارجة في تجسيد خصوصية اللغة الأنثوية التي تنقل تفاصيل دقيقة للحياة اليومية، خاصة تلك التي لها علاقة مباشرة بالمرأة وعوالمها

وجلساتها واستقبالاتها، من مثل: (الطبخ، والغسيل، والثرثرة، والاستغابة، والسباب، والشكوى، والتلميحات الجنسية). ومثل هذه التفصيلات اللغوية تساعد على خلق بيئة روائية ذات صلة وثيقة بعالم المرأة الشعبية، في أي مجتمع عربي(٤٧).

ففي رواية (مذكرات امرأة غير واقعية)، تحضر اللغة النسائية اليومية المألوفة في النص الروائي، تقول الراوية/عفاف: "سينتهي العمر القليل ما بين طبخ وبين غسيل... يضيع العمر ويعلو العويل، ويمتد حزني كحبل غسيل... ألا أيها العمر هل من بديل لزوج مقيت، وكوم غسيل "(٤٨).

إن الكلمات (طبيخ، وكوم غسيل، وحبل غسيل، وزوج مقيت) مفردات يومية تتردد يوميا على ألسنة النساء العاديات.ولكنها في الرواية أخضعت لقواعد اللغة لتتناسب مع شخصية الراوية/عفاف. إذ استطاعت الراوية بمثل هذه اللغة اليومية أن تجسد هموماً تؤرق المرأة. كما تصور الرواية الجلسات الحميمة التي تجتمع فيها النساء: "تبدأ الواحدة بنعف حطامها الداخلي في جلسة حميمة، وتفرغ محتويات قلبها وأحشائها وكشكول أحزانها، وتذرف الدموع، وتحشش السجائر، وتعفّر الدخان، وتنعت زوجها بوابل النعوت والألقاب، وتستنزل اللعنات والأمنيات، وحين تسمع بوق سيارته يُزمِّر في الخارج تلملم شتاتها، وتمسح وجهها، وتملّس شعرها، وأطراف ثوبها، وتنظر في العيون المسبلة بمشاركة وجدانية، وتهمس بحكمة "نصيبنا " وتتردد الكلمة في أفواه جافة تدخّن بشراهة، وتموج كصدى جماعي لكلمة " آمين " في صلاة مترامية الأطراف منقولة على الهواء والبث المباشر"(٤٩).

يواجه المتلقي في النص السردي السابق لغة لا تبتعد في مفرداتها عن مستوى الخطاب النسائي، فالكلمات (تنعف، وتفرغ، وتذرف، وتحشش، وتعفّر الدخان، اللعنات، نصيبنا، تلملم، آمين،...) مفردات تتردد على ألسنة النساء العاديات في نسق لغوي عادي، لكن الرواية وضعتها في سياق لغوي يصف الجلسات الحميمة النسائية، وقدمت الرواية من خلال ذلك هموم النساء ومعاناتهن. إنها تفاصيل لغوية لا تخلو منها، حسب ما أظن، أية جلسة نسائية.

ويُعد تشكل المفردات الخاصة بغالبية النساء العاديات ركناً أساسياً في روايات سحر خليفة ، فرواية (عباد الشمس) ترصد ردود فعل المرأة عبر لغة خاصة تمتاز بالحيوية والأنثوية، فمثلاً حين يخيب أمل رفيف في مساندة أبي العز لها في مطالبها الصحفية، تقول الراوية العالمة بكل شيء: "أحست بالرثاء على نفسها يتزايد. واجتاحتها غصة ملأت حلقها بالمرارة والشكوى:حتى أنت يا أبو العز؟ أضرب رأسي ؟ أنتف خدي؟ أقطع شعري؟ كيف تفهم؟ ... "(٥٠).

إن مثل هذه التراكيب الوجيزة ذات المفردات الحيوية تلقي الضوء على أعماق المرأة في ساعة ضيق، وتظهر انعكاس الخيبة والضيق على تصرفاتها وانفعالاتها ولغتها.

وتحفل، كذلك، رواية (باب الساحة) بلغة التواصل اليومي، وهي اللهجة المحكية المحلية النكهة، التي كتبت بها الرواية، فالرواية تصدر عن حي شعبي (باب الساحة) وشخصيات الرواية تعيش في هذا الوسط، مما دفع الرواية إلى اعتماد لهجتهم، ليس في الحوار وحده، بل في السرد أيضاً، واللهجة المحلية المحكية، بصفتها لغة تواصل إنساني، زاخرة بدلالات وإيحاءات. والمتلقي عندما يتتبع تركيب الجمل في هذه الرواية سيجدها جملاً عامية التركيب ذات دلالة اجتماعية، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

"حــلاّق وعيّـوق ومزنطــر وبحكـي لبنــاني وبلبس إســوارة" (٥١).

"أمـي لا متعلمـة ولا مسخمـة ولا بتعـرف بتخيـط منيــح" (٥٢).

" وبقـولـوا إنهـا عميلـة وبطّالـة وطالعة لأمها " (٥٣).

"سبعين عـين ! شـو بقـولـوا النـــاس ؟ السبـع شـــدايـد" (٥٤).

ويبدو أن طغيان اللهجة المحكية الدارجة على روايات سحر خليفة وليانة بدر دفعها إلى نوع من الواقعية التسجيلية المباشرة التي تسمي الأشياء بمسمياتها، حيث تستخدم مفردات وتعبيرات مبتذلة وسوقية، تصدم شعور المتلقي الذي لم يعتد على مثلها. ففي رواية (الميراث) ترد العبارات التالية: "وقام كمال مثل الأجانب حين يستبد بهم الطرب في سهرة عرب، ووقف يتخوّت كالمسطول يغني ويرقص ويلوّح بيديه، ويصفق ويتكسر" (٥٥). "فاستوطوا حيطها بدل المرة مرّات، وركبوها، لكنها كانت تفاجئهم بعناد بغلة تهبّ فجأة لترفس وتعنفص وتلقي بركابها على الأرض خلال ثوان تحت الرجلين" (٥٦).

كذلك تستخدم الروايات تعبيرات غير لائقة أو غير مقبولة اجتماعيا، وألفاظا نابية وبذيئة، موغلة بالجرأة والفظاظة، مناقضة للحياء، بحسب الموروث الفلسطيني، مثل كلمات (الشرموطة، شلقة، والعرص)، وهي كلمات ذات دلالة اجتماعية غير محببة، تكررت أكثر من مرة على ألسنــة الشخصيــات النسائيــة في الـروايات التاليــة: الميــراث(٥٧)، وعبــاد الشمــس(٥٨)، وبــاب الساحة(٥٩)،ونجوم أريحا(٦٠). إن تلك المفردات، تخرج من أفواه الشخصيات النسائية في مواقف انفعالية، تدلل على ما وصلت إليه من عجز وإحباط وهزيمة(٦١).

ومع ذلك، فالواقعية أو التسجيلية المباشرة، ليست نقلا للواقع بحرفيته أو تسجيل حديث الناس كما ينطقون. ويلاحظ أن استخدام هذه الكلمة فيها جرأة نسائية. ويرى فاروق وادي أن استخدام الرواية للغة واقعية بسيطة تبدو بذيئة سوقية أحيانا "تظل في النهاية تعبيرا صادقا عن الإخلاص للمصدر" (٦٢) ، أي الشارع العريض الذي يعج بمثل هذه اللغة والمفردات والتعبيرات.

ولعل استخدام روايات سحر وليانة كلمات تخدش الحياء والإمعان في البذاءة اللفظية، هو احتجاج صارخ على المداراة اللفظية المقنّعة في الوقت الذي لا يدارى فيه الفعل السافر، واقتصار مفهوم الشرف على ألفاظ تتعلق بجسد المرأة، في حين تُمرغ كرامة الوطن وشرفه عملا لا قولا "كأنها تريد تجريح الخفر العربي وحياء الصمت والانتظار" (٦٣).

وتحاور رواية (الميراث) مسألة الفصحى والعامية في اللغة العربية، من خلال متنها الحكائي،على لسان زينة، الأمريكية الجنسية، العائدة إلى الوطن (فلسطين)، وكأنها تقدم تبريرًا أو تفسيرًا لاستخدامها العامية في الحوار(٦٤) كاشفة عن الحيرة التي أصابتها والقرار الصعب الذي كان عليها أن تتخذه، وهي تتعلم لغتها العربية: "وجدت نفسي تائهة بين العامية والفصحى وهموم الناس، واكتشفت فرقا ملموسا بين الفصحى وهموم الناس، وبين العامية وفهم الناس. يعني لا تقرأ همّ الناس بالفصحى؛ لأن الفصحى لغة الرقيب، رقيب الساسـة ورقيـب الــذات، فمــا يفلـح في الهـرب مــن مقـص الـرقيـب تشـذّبـه مقصـات الذات. إذن الفصحى لغة رقابة ينقصها الصدق، والعامية أيضا عرجاء لأنها

بدون فواصل، وبدون علامات استفهام. ووجدت صعوبة في ما أسمع وما أقول وما أشعر. أهي أمريكا؟ أهي ... لغة الناس؟ ألأني ضعت بين اللغتين والوعيين ..." (٦٥).

لقد رأت زينة أن فهم الناس لا يمكن أن يتحقق إلا بلغتهم ولهجتهم، وأن هجنة اللغة في مثل وضعها بين الأمركة في اللغة والحياة، وبين العودة إلى الوطن، حيث صار لزاما عليها أن تفهم لغة شعبها وناسها، قد وضعتها في وضع التائهة بين لغتين العربية والإنجليزية، وبين سياقين، سياق العامية والفصحى. وقد استطاعت زينة التغلب على إشكالية الفصحى والعامية في اللغة العربية بأن اصطنعت في هذه الرواية نسقا لغويا يغلب العامية على الفصحى، وخاصة في الحوارات في ثنايا السرد.

ولعل رواية (الميراث) تشير، بصورة مواربة، إلى أن الفصحى هي لغة الرجال بكل تاريخ الرجولة اللغوي، وأن العامية التي كسرت وشرخت مثالياتهم تشير إلى الأنوثة، وإن كانت عرجاء، وما علاقة الفواصل وعلامات الاستفهام باللغة إلا بكونها تعني صيحات النساء، وهذا يعني أن الفصحى هي القاعدة الأصل الدالة على الفحولة أو المؤشرة إليها، وأن العامية هي الخروج المهمش أي المرأة، لكنها موجودة، على الرغم من تهميشها، بدليل أن الفصحى هي المعتمدة والمؤصلة، والعامية ليست كذلك، إذ لايعتد بها، والمجتمع كله يتعامل بتناقض حاد، إذ يكتب بالفصحى، ويحكي بالعامية، فهل مثل هذه المواضعة اللغوية في المجتمع العربي شرخ من شروخاته الدالة على تقسيم جنسوي؟ (٦٦).

لقد تمثلت روايات سحر خليفة وليانة بدر اللهجة المحكية الدارجة، وزاوجت بين طرق الحكي الشفاهي والمكتوب، "وهي في ذلك تنطلق من موقف أنثوي داع إلى تفكيك السائد، والبحث عن أفق المغايرة والاختلاف النسوي فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص الروائية" (٦٧).

٤ـ السير و الحكايات الشعبية (الخرافية).

السيرة الشعبية هي حكاية بطل شعبي يحقق للجماعة هدفها (٦٨). ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن النماذج الروائية المختارة لم يكن توظيفها للسير الشعبية على مستوى توظيفها للأمثال الشعبية والأغاني الشعبية واللهجة المحكية الدارجة، كما يلاحظ أن توظيفها للسير الشعبية اقتصر على استدعاء صور البطل الشعبي، في محاولة منها للبحث عن البطولة المفقودة في واقعنا الحاضر.

ففي رواية (الصبار) ترد شخصية (أبوزيد الهلالي)، في المونولوج الداخلي لأسامة الكرمي: "عجيبة أنت أيتها المدينة. عجيبة كصندوق عجب. الصورة تلو الصورة. ونحن أطفال صغار، نجلس على حافة مقعد خشبي. ننظر من خلال فتحة الصندوق والدنيا. أبو زيد الهلالي، والبطل الذي يركب حصانا ويحمل رمحا يغرسه في قلب التنين، لكن التنين ما زال جاثما على الصدر، وفوق العنق، وفي مجرى التنفس. عجيبة أنت أيتها المدينة.." (٦٩).

إن الصورة التي لا تفارق ذهن أسامة ووجدانه هي سيرة البطل الشعبي (أبو زيد الهلالي)، تلك الصورة الموازية لصورة البطل الفلسطيني الذي يحمل أسلحته ويصرع تنين الاحتلال، مثلما فعل (أبو زيد الهلالي). إن الرواية، وهي تستدعي صور البطل الشعبي، تستدعي صورًا مشرقة تأمل أن تتجسد في الحاضر.

و إلى جانب السير الشعبية التي تستدعي صور البطل الشعبي فيها، توظف الروايات المختارة كذلك الحكايات

الشعبية التي تفيض بكائنات خرافية رامزة يمكن تحويلها إلى رموز دالة، فسحر خليفة في رواية (باب الساحة) توظف رمز (الغول)، لعقد موازاة بين الغول وبين فلسطين. وتأتي هذه الموازاة في قول نزهة: " فلسطين زي الغولة بتاكل وبتبلع وما بتشبع "(٧٠)، "مثل الغولة بتاكل عالطالع والنازل"(٧١). وفي موضع آخر تقول: "أخذت الأم وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض وما خليت حاجة يا فلسطين"(٧٢).

ولعل إحساس نزهة البغي بالعزلة وظلم أهل الحي لها ولأمها، التي قتلوها بسبب شكهم بأنها عميلة للعدو، واستشهاد أخيها أحمد في سبيل فلسطين، وموت والدها من قبل، كل ذلك، هو ما جعل علاقة نزهة بفلسطين تتغير فتراها غولة (٧٣).

إن الوطن بالنسبة لنزهة هو الأهل والناس، ولا قيمة له دونهم، وفلسطين (الوطن) أخذت أهلها وأحبتها وجعلتها تعمل بالدعارة، وبالتالي فهي غولة، في نظرها، تأخذ كل شيء، ولا تشبع.

إن تقديم الرواية رمز (الغول) الكامن في اللاوعي الإنساني من خلال أقوال "نزهة"، يشير إلى المفجرات التي أيقظت هذا الكامن من غفوته، وهي ليست غير الواقع الثقيل الضاغط الذي تعانيه الشخصية الروائية وتقاومه.

الخلاصة

مما سبق يمكن القول: إن روايات سحر خليفة وليانة بدر وظفت التراث الشعبي الشفاهي الذي عكس ثقافة المكان، وأبرز الملامح الاجتماعية والفكرية والنفسية للشخصيات الروائية. وقد جاءت نصوص التراث الشفاهي في سياقات خطابية متعددة، تخدم الرواية وطروحاتها، ولا تخلّ، في الغالب، بالبناء الروائي؛ إذ إن حضور نص صريح داخل النص الروائي غالبا ما يأتي تحقيقا لتداعيات المعنى. والرواية وهي توظف النصوص التي تستدعيها تؤكد بعضها و تنفي البعض الآخر. وغالبا ما تنتظم النصوص الشفاهية في الرواية تحت التناص المباشر الذي يتضح فيها المرجع المحال إليه، وقل استخدامها للتناص غير المباشر الذي يكون في المعاني والأسلوب والأفكار.

---

(١) دار الجليل، دمشق، ط٣، ١٩٨٤.

(٢) دار الكاتب، القدس، ط١، ١٩٨٠.

(٣) دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

(٤) دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

(٥) دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

(٦) دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.

(٧) دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩١.

(٨) دار الهلال، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

(٩) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص٣٦٩.

(١٠) يرى باختين أن التوافق هو أحد أكثر الأشكال أهمية في العلاقة الحوارية، إنه غني في تنوعه، وفي تمايزاته الصغيرة... وإذا كان الأمر يتعلق بنصين (وليس بنص واحد) يعودان إلى صوتين مختلفين... فإنهما مرتبطان بعلاقة توافق حوارية، إنه حدث حواري محدد يقع داخل العلاقات المتبادلة التي يرعاها شخصان، وليس ذلك نوعا من الصدى. وفي الواقع، فالتوافق يمكن ألا يكون موجودًا". انظر: ميخائيل باختين، مسألة النص، ت:محمد مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٣٦، بيروت، ١٩٨٥، ص٥٨. ويقول أيضا: "لكي يشق الخطاب طريقه إلى معناه وتعبيره، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض". انظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٥٢. أما كريستيفا تميز بين ثلاثة أنماط من التناص، وفق العلاقات القائمة بين النصوص المتداخلة (المتحاورة): النمط الأول، وهو ما دعت علاقته بالنفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا. أما الثاني فقد وسمته بالنفي المتوازي، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، أما الثالث فقد وسمته بالنفي الجزئي، حيث يكون جزءًا واحدًا من النص المرجع منفيا. انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص٧٨ - ٧٩.

(١١) سحر خليفة، باب الساحة، ص٢٩.

(١٢) نفسه، ص٤١.

(١٣) نفسه، ص٧٤.

(١٤) انظر:ليانة بدر، نجوم أريحا، ص١٧.

(١٥) نفسه ، ص٧.

(١٦) انظر: ليانة بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس، ص٤٨.

(١٧) انظر: ليانة بدر، نجوم أريحا، ص١٤٥.

(١٨) انظر: ليانة بدر، عين المرآة، ص٢١١.

(١٩) سحر خليفة، الميراث، ص٢١٧.

(٢٠) نفسه، ص ١١٧.

(٢١) نفسه، ص ١٤٧.

(٢٢) سحر خليفة، عباد الشمس، ص١٠٧.

(٢٣) نفسه، ص٢١١.

(٢٤) نفسه، ص٣٤٦

(٢٥) نفسه، ص٣٥.

(٢٦) نفسه، ص١٠١.

(٢٧) أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية (٢٠٠)، الهيئة المصرية، ١٩٧٠، ص٢٣.

(٢٨) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت) ص٢٢٤.

(٢٩) ليانة بدر، عين المرآة، ص٩٢.

(٣٠) نفسه، ص٦٨.

(٣١) نفسه، ص٧٧.

(٣٢) نفسه، ص٧٠.

(٣٣) نفسه، ص٧٠.

(٣٤) ليانة بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس، ص١١٧.

(٣٥) سحر خليفة، عباد الشمس، ص١٦٠

(٣٦) سحر خليفة، عباد الشمس، ص٣٣٤.

(٣٧) سحر خليفة، الصبار، ص١٧٦.

(٣٨) انظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٠. ص٢٥٧.

(٣٩) انظر: حسان الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، ر.ج جامعة دمشق، ١٩٧٧، ص٢٢٦.

(٤٠) مصطفى الضبع، استراجية المكان، ص٣٦٨.

(×) مشروب شعبي فلسطيني.

(٤١) سحر خليفة، عباد الشمس، ص٢٢.

(٤٢) ليانة بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس، ص١١٠.

(٤٣) نفسه، ص٦٣.

(٤٤) ليانة بدر، نجوم أريحا، ص١٠.

(٤٥) نفسه، ص١٠.

(٤٦) انظر: محمد كامل الخطيب، " اللغة – الرواية "، مجلة الطريق، بيروت، ع٢، ١٩٩٠، ص٤٩– ٨٤.

(٤٧) ماجدة حمودة، الخطاب الروائي عند سحر خليفة، ص٦٠.

(٤٨) سحر خليفة، مذكرات أمرأة غير واقعية، ص٢١.

(٤٩) سحر خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص ٦٤– ٦٥.

(٥٠) سحر خليفة، عباد الشمس، ص٢٥٩.

(٥١) سحر خليفة، باب الساحة، ص٩٠.

(٥٢) نفسه، ص٩٥.

(٥٣) نفسه، ص٢٣.

(٥٤) نفسه، ص١٣٢.

(٥٥) سحر خليفة، الميراث، ص١٤٠.

(٥٦) نفسه، ص ٢٥٠.

(٥٧) نفسه، ص ١٨٤ و ١٨٦و٢٥٣.

(٥٨) انظر: سحر خليفة، عباد الشمس، ص١٠٩.

(٥٩) انظر: سحر خليفة، باب الساحة، ص٧٤ و ص١٢٠.

(٦٠) ليانة بدر، نجوم أريحا، ص٥٦ و ٢٠٤.

(٦١) انظر: زكي العيلة، المرأة في الرواية الفلسطينية، مركز أوغاريت للنشر، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٣، ص٢٠٠.

(٦٢) فاروق وادي، سحر خليفة، ثلاثة هموم للكتابة الروائية، مجلة الطريق، بيروت، ع ٣ – ٤ آب ١٩٨١، ص١٨٢.

(٦٣) أنور بدر، سحر خليفة، البناء الروائي لعباد الشمس، مجلة الكاتب، فلسطين، ع٣٥، ١٩٨٣، ص٥٦.

(٦٤) انظر: بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٢٣.

(٦٥) سحر خليفة، الميراث، ص٧٢.

(٦٦) رفقة دودين، التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها، ر.ج ، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٤، ص٣٧٦.

(٦٧) نفسه، ص٣٧٥.

(٦٨) انظر: عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ص٤٤.

(٦٩) سحر خليفة، الصبار، ص٢٣.

(٧٠) سحر خليفة، باب الساحة، ص٢١٩.

(٧١) نفسه، ص٢٠٤.

(٢٣) نفسه، ص٢١١.

(٧٣) انظر: محمد برادة، باب الساحة، مساءلة الأيديولوجيا والانتفاضة، مجلة البيادر، قبرص، ع٤–٥ ، ١٩٩١، ص١٠٤.

سيكولـوجيـة اللـون

(الأسـود نمـوذجـاً)

د. فيصل غرايبه

يهتم الإنسان بالألوان و يتخذ منها رموزا ثقافية تدخل في قناعاته و تقاليده، ليس الإنسان الفرد فقط وإنما الإنسان المجموع و المجتمع، ففي أعلام الدول المختلفة تدخل ألوان بشكل حاد صريح و واضح ليقال أن الأحمر يشير إلى التضحية و الفداء مثلا و أن الأخضر يدل على العطاء أو الزراعة و الأزرق يدل على البحر و المياه والأصفر يدل على الصحراء بمداها و ثرواتها. والأبيض على الصفاء و الإخلاص. و لقد اختارت كثير من الدول العربية الألوان الأبيض و الأسود و الأخضر و الأحمر ، و قد جمعت تلك الألوان كلها في أعلام الثورة العربية الكبرى والأردن و فلسطين و بنفس التصميم و قاربتها أعلام الكويت و الإمارات العربية المتحدة، و فارقتها قليلا أعلام مصر و سوريا و العراق، و ركزت الأخرى على اللون الأحمر كما في البحرين و قطر و تونس و المغرب و ركزت السعودية و ليبيا و الجزائر على اللون الأخضر .و يرى اللون الأزرق في أعلام الصومال و جيبوتي و الأصفر في علم موريتانيا. أما الدولة العربية الإسلامية في بداية نشوئها فقد اختلفت بين العهود فقد اختار الأمويون مثلا اللون الأبيض بينما اتخذ العباسيون اللون الأسود لونا رمزيا لعهودهم.

و إذا ما بعدنا عن الرموز السياسية إلى الرموز النفسية فسنجد أن مظهر الألوان له دور عاطفي واضح عند الأطفال يختلف عنه لدى الشباب ، فالطفل يبتهج بالألوان الأساسية أيام الأعياد كالأزرق و الأحمر والأصفر، وذلك للزينة و للتعبير عن حاجة غير اعتيادية في نفس الطفل . بينما يتخذ الشباب رموزا أخرى ، كالأحمر رمزا للحب ، والفيروزي رمزا للأمل ، والأصفر رمزا للمجد. أما الكبار من الناضجين و المسنين و بعد تقلص الميول العاطفية في نفوسهم بحكم التقدم بالعمر فان الميل لديهم يظهر نحو الألوان الداكنة الجادة كالأسود و الرمادي.

و يشكل اللون لدى علماء النفس جانبا من سلوك الإنسان الذي يتحدد بثلاثة أبعاد البعد البيئي الخارجي ، والبعد الفسيولوجي الداخلي ، والبعد السيكولوجي الداخلي، والذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات . فيرتبط اللون غالبا بالإحساس بالسعادة أو بعدم ذلك، ويفضل الناس ألوانا على أخرى ،و تكون الألوان المتداخلة أقل تأثيرا من الألوان الأساسية النقية. يفضل بعض الناس الألوان البراقة و يفضل بعضهم الألوان الهادئة وغيرهم الألوان الداكنة، . و تثير ألوان معينة استجابات انفعالية خاصة ، فالأحمر يرتبط بالإثارة أو

◄ باحث من الأردن.

السخط ، والأزرق يرتبط بالفرح الهادئ ، والأسود يرتبط بالحزن والاكتئاب . و من الناحية الثقافية يتخذ اللون الأسود ليرمز إلى الحزن والوقار و يلبس الناس عادة اللون الأسود بالمناسبات الرسمية و الجدية ومنها مناسبات العزاء والحداد و خاصة بالنسبة للنساء. بينما هذا الرمز لا يتخذ في مجتمعات أخرى كالسودان والدول الأفريقية عموما واللون الأحمر كما في الصين .

و ينصح علماء النفس بعدم الإخضاع المطلق لتذوقنا الشخصي عند اختيار الألوان . و التي تنم عن الكثير من ميولنا وطباعنا وعاداتنا في الحياة، .فاللون الأزرق يعتبر من أنسب الألوان لغرف النوم ، لأنه يؤدي إلى الاسترخاء الذهني والعضلي، و يختار اللون الأخضر لغسل متاعب يوم كامل خلال دقائق قليلة ، كما أنه من الألوان الملائمة لواجهات المحال التجارية ، إذ يجعلها من الأماكن التي يدخلها الزبائن بطريقة تلقائية .وقد تم طلاء جسر بلارك فرابر في لندن باللون الأخضر مما أدى إلى انخفاض نسبة حوادث الانتحار فوق هذا الجسر نحو الثلث ، بعد أن أعاد هذا اللون الأخضر شيئا من السرور إلى النفوس اليائسة. و ينصح بالابتعاد عن اللون الأحمر في غرف النوم ، لأنه يؤدي إلى التنبه العصبي والذي يؤدي بدوره إلى حالات الأرق وعدم الاسترخاء ، بينما يصلح لتزيين غرف الدراسة والعاب التسلية، وتشير دراسات علمية نفسية إلى استخدامه في شفاء الاضطرابات العقلية، أما اللون الأزرق فهو من أفتر الألوان وأقلها ايجابية ، ويستخدم عادة للتخفيف من حالات التهيج والتأثر التي تصيب بعض النفوس ، كما أنه يخفض من ضغط الدم ويهدئ التنفس ويقود إلى التأمل الباطني. .

و تؤثر الألوان في إحساس الإنسان بالدفء أو البرودة ففي حين يعتبر اللون البرتقالي من الألوان الدافئة يعتبر اللون الأزرق من الألوان الباردة ، ففي أحدى الشركات طليت جدران قاعة العرض باللون الأزرق بعد أن كان لونها أبيض، فأخذ الزبائن يشكون من أن القاعة باردة إلى درجة مزعجة مما أدهش مهندس الصيانة في الشركة حيث أن حرارة القاعة لم تتبدل عما كانت عليه منذ شهر، فطليت الجدران نفسها باللون البرتقالي، كما طليت المقاعد و لكن الشكوى عادت من جديد و لكن بسبب الشعور بالحرارة الزائدة ، على الرغم من أن درجة الحرارة الأصلية لم تتبدل ، ولما غيروا لون المقاعد البرتقالي أعتدل جو الغرفة وانعدمت الشكاوى بعد ذلك.

دلت الإحصاءات أكثر من مرة على أن اللون الأحمر والبرتقالي والأخضر أفضل الألوان للإعلان والترويج . أما اللونان الأزرق والبنفسجي فأنهما لا يصلحان لذلك، أما اللون الأصفر فهو لون أرضي وعملي وربما من أفرح الألوان ويستعمل لمعالجة مرض النور ستينيا أي الوهن العصبي ، ويصلح اللون الأصفر للغرف المعتمة ، إلا انه لا يمكن استعماله في الطائرات ، لأنه يسبب الغثيان والتقيؤ لذلك تم استبعاده فيها كما يلاحظ .أما اللون البرتقالي فهو لون دافئ ومثير ويساعد على الشهية ويسهل عملية الهضم ، ويعجل بشكل خفيف نبضات القلب . ويعتبر من الألوان المناسبة لغرف الطعام ، كما أنه يناسب غرف الجلوس المعرضة بشكل سيئ للشمس ، وعند مدخل البيت فيكون باعثا للرضا والسرور. و لا ينصح علماء النفس باستخدام اللون الأسود في ديكور المنزل ، لأنه لون يبعث على الانقباض واليأس .

لقد حظي اللون الأسود بدلالة خاصة في الثقافة العربية ، عبرت عنها العديد من النتاجات العربية الأدبية الثقافية ، لعل في مقدمتها قصة سيف بن ذي يزن وسيرة الأميرة ذات الهمة وحكايات ألف ليلة وليلة و سيرة عنترة

بن شداد، وفي إطار ثقافة واحدة مبنية على عقيدة دينية واحدة ، و يتأطر ذلك في التلوين كأحد الأنساق الثقافية التي يوكل المجتمع إليها دورا اجتماعا في حياة أهله ، وتوقع تأثيرها في ممارساتهم اليومية شفاهة أو كتابة أو سلوكا،لذا فان الألوان يكون لها دور في تحديد المواقف وفي الحكم على التصرفات و تكوين الانطباع عن الأشخاص، و بالتالي تصبح ذات دلالة.

إذ تكتفي الذاكرة الجمعية للمجتمع بإيمانها بأهمية أبرز الأحداث في حياتها الثقافية ، فتضفي عليها دلالة ايجابية أو سلبية ، وتبقى ذات قيمة في الذاكرة الجمعية بغض النظر عن ثبات حقيقة وقوعها أو عدمه، منطلقة من ذلك إلى إدراكها لخصوصيتها الثقافية و تحديده لهويتها القومية، التي تدلل على جماعة معينة من الناس تشترك في عدد من الخصائص تميزها عن غيرها من الجماعات، وتمتاز بالخصوصية والاختلاف. و قد عكست كتابات ادوارد سعيد ومحمد أركون و محمد عابد الجابري و صادق جلال العظم و عبد الله الغذامي ذلك فيما يخص الثقافة العربية الإسلامية ، مثلما عكسته نظريات ما بعد البنيوية وعلم اجتماع المعرفة والأنثروبولوجيا الثقافية كذلك. و هو ما يتماشى مع طرح أبن خلدون حول العصبية في مقدمته، و التي تميز الاختلاف المتخيل مع الآخرين مقابل التماثل المتخيل مع أعضاء الجماعة ذاتها. هذه الرابطة التي لا تبرز و لا تتضح إلا عندما يتهدد كيان الجماعة ، ويشعر أعضاؤها بضرورة الالتحام في مواجهة ثقافات أخرى مضادة .

كان هذا التمثيل للآخر الذي عكسه المتخيل العربي بحثا معمقا للدكتور نادر كاظم دخل إليه من باب النقد الثقافي ، وقد وسع من آفاق نقده وغير من طبيعة جهد الناقد المألوفة المعروفة ، فعمد إلى تحليل النسق ، ولم يأبه لتحليل النص ، فسبر أغوار المتخيل القومي على أساس أنه نتاج ثقافة . سار الباحث في تتبع ظاهرة انعكاسات النسق في صورة السود في المتخيل العربي ، ليكتشف عن أمراض ثقافية في الثقافة العربية ، ومنها ذاك المرض الذي سببه التلوين ، الذي تجلت أعراضه بالتمييز العنصري والشعور بالتفوق على لون دون لون ... هذا النقد الثقافي العميق والواسع ما تضمنه كتاب د.نادر كاظم المعنون ب "تمثيلات الآخر : صورة السود في المتخيل العربي الوسيط" الذي دعمته أدارة الثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام في مملكة البحرين ، بطبعته الأولى ، مطلع العام الحالي ٢٠٠٤ ونشرته بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت .وتقوم أطروحة الكتاب على ثلاثة مفاهيم أساسية هي : التمثيل ، المتخيل ، والآخر . فالتمثيل يعكس طريقتنا في النظر إلى أنفسنا والى الآخرين ، أما المتخيل فهو ما يتشكل تاريخيا في اللاوعي الثقافي للأمة والذي يقبل الاستثارة عند الحاجة ، أو هو الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع متماسكا وأما الآخر فهو المختلف عن الذات ، وهو لا يتحدد إلا بالقياس إلى الذات كنقطة مركزية . وهو قد شعر أن الالتزام بالعقلانية والواقعية قد حرم النقد من التفكير جديا في مسألة المتخيل.

يحاول نادر كاظم قلب مقولة ماركس من أن الناس هم الذين ينتجون تمثلاتهم وأفكارهم ، ليثبت أمكانية الأفكار والتمثلات والمتخيلات أن تنتج ممارسات الناس وهوياتهم. ليؤكد على حجم دور التمثيل الثقافي الخاص بالأسود في تشكيل المتخيل العربي الذي لا يظهر بوصفه المضاد الحاسم للواقع ، بل بوصفه جزءا من حركة الواقع. وهو ينزع تلك المتخيلات عن الحاضر ويحاصرها في ماضيها المنتهي ، حتى تتحرر الذات من تأثيراتها ، ولتكون الذات أكثر قدرة على إدراك الآخر واحترام فروقه

واختلافاته ، فتتحرر الذات بذلك من الانغلاق وتتفتح على التنوع البشري ، و هو على هذا النحو يقلب أفكار مؤرخين ومفكرين وعلماء ، مثل : كاستورياديس ، فرويد ، كارل يونغ ، كارل ماركس ، لوي ألتوسير ، جيلبير دوران، ميشيل فوكو ، ويطلع بالإضافة إلى ذلك على المدونات الدينية ومدونات الرحالة وكتابات الجغرافيين والسرديات التاريخية والشعبية والعجائبية ، وما كتبه الجاحظ وابن قتيبه وأبو حيان التوحيدي والنويري والأبشيهي والقلقشندى ، لينتهي إلى مأزق يفرضه التواطؤ بين القوة والمعرفة ، فالتحضر قد ينقلب همجية ، والتقدم قد يبلغ حد البربرية والتفوق يصبح نقصا والأفضل يصير أسوأ . فالمعرفة ترتبط بإرادة القوة والهيمنة ، أكثر من ارتباطها بحق الصواب أو أساس الصدق ، إذ أن غريزتها شريرة ، وقد لا تهدف دوما لإسعاد البشرية، و من المؤكد أن أعمق غايات التمثيل هو تحصين هوية الثقافة من اختراقات الثقافة الأجنبية ، ولتكون حدودها واضحة،فان قدرة التمثيل على النجاح مرهونة بصدقه وإقناعه ، إلى الحد الذي لا نفطن فيه أنه يعبر عن رغبات صاحب التمثيل ، أكثر مما يعبر عن حقيقة الآخر ...

استنادا إلى قول أبن خلدون بأن المعتبر في النسب فائدته أو ثمرته، تشكل هذه الأطروحات توطئه لتناول الأسود في مرجعيات المتخيل العربي ، بغية استكشاف مخزون الذاكرة العربية من الأحداث التاريخية و تأويلها. الأمر الذي حاول سيف بن ذي يزن أن يختلق قرابة بينه وبين أنوشروان ، بمعنى أن بينه وبين البياض درجة ، في حين أن بين الحبشان السودان والبياض أكثر من درجة .

على إيقاع هجرة المسلمين الأوائل إلى الحبشة ، و هم يرددون الأحاديث النبوية التي تؤكد سرية الوفاق ، مثل قوله صلى الله عليه وسلم : " اتخذوا السودان فان ثلاثة منهم من سادات أهل الجنة ، لقمان الحكيم ، والنجاشي، وبلال المؤذن .. رواه الطبري وقال : أراد الحبش "، وقال عليه السلام : "من أدخل بيته حبشيا أو حبشية أدخل الله بيته بركة "، يتحدث الكاتب عن توتر المتخيل في التاريخ الإسلامي ، ففي الفترة الأولى منه تشيع سردية الوفاق بين العرب والحبشة ،إلى أن تحل سردية الوفاق محل سردية الكراهية، التي ظلت رواسب مكبوتة في اللاوعي تجد فرصة للظهور في أحايين كثيرة ، فهي تعبر عن نزعات ونوايا نريد - فرويديا - إخفاءها عن أنفسنا وشعورها ، نابعة من رغبات وعقد مكبوتة .

لقد نظر الإسلام إلى الآخر نظرة متسامحة، باعتبار أن الإنسان أفضل المخلوقات وأكرمها دون أي التفات إلى لونه أو لغته أو دينه ، الآيات الكريمة شاهدة على ذلك وموجهة للمسلمين إليه ، فمن قوله سبحانه وتعالى: (لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم) وقوله عز وجل : (ولقد كرمنا بني آدم) وقوله : (ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم). وجاء في الحديث الشريف (.. وبعثت إلى كل احمر وأسود)، مما يقوي الحجة في إثبات أن الاعتقاد بوحدة الخلق والتكوين وشمولية الدعوة والحث على التعارف منع الحديث في الإسلام ، عن تفاضل بين البشر من حيث الألوان ، وكشف الكاتب في هذا السياق تلك الأحاديث المدسوسة التي تتعارض مع تسامح الإسلام مع الآخرين ومع احترامه لكرامة الإنسان من أي عرق ، وقد خاطب الرسول رجلا من السودان يدعى جويبرا بقوله: (.. فالناس اليوم كلهم أبيضهم وأسودهم وقرشيهم وعربيهم وعجميهم من آدم ، وان آدم خلقه الله من طين) و هو يرى أن اعتبار مجازيات السواد في ثقافة الإسلام ونصوصه ، من بقايا الإرث العربي القديم ، الذي تسرب

بعضه إلى ثقافة الإسلام ، لا ينهي المشكلة ، اذ يلح السؤال عن من أين جاءت النظرة الدونية الانتقاصية للسواد في ثقافة العرب ولماذا أقر الإسلام ذلك . يذهب البعض بأن ذلك راجع إلى الطاقة الرمزية أو التأثيرية في اللون الأسود ، وفي اللون الأبيض كذلك ، والتي تحمل إيحاءات تؤثر في انفعالات الإنسان ، فالسواد ذا دلالات سلبية تكاد تكون عالمية ومشتركة بين الثقافات تتمثل بالخطيئة والشؤم والكآبة والإحباط ، و بارتباطه بالغراب والظلام والرعب. تلك الدلالة الشائعة بين الشعوب والديانات المسيحية واليهودية وكذلك لدى الزرادشتية والمانوية .

على النقيض من تلك الدلالة السالبة للسواد ، تبرز الدلالة الموجبة للبياض ، فقد نهى الرسول عن التكفين بالسـواد ، وحـض علـى لبس البياض (فانه أطيب وأطهر) ، واعتبر الإمام -علي كرم الله وجهه- السواد لباس فرعون ، وكذلك اعتبر السواد لباس أهل النار ولباس أعداء الله ورسوله . كما أن الموروث الشعبي والديني أوردت المدلولات السلبية والتشاؤمية مرتبطة بالحيوانات ذات اللون الأسود : فالغراب رمز تشاؤم وفراق وموت ، كما يقول الجاحظ أن العرب اشتقوا من اسم الغراب الغربة والاغتراب والغريب، . وكما جاء في كتاب سرور النفس لعلمه أنها ردية للنفس مكدرة للأرواح ، والعكس من ذلك فان الذهب أصفر واللؤلؤ أبيض والزمرد أخضر ، والياقوت أحمر .

أقتبس عن ابن خلدون قوله انه لم يجد لدى طوائف السودان عمرانا يعتبر .. يسكنون الكهوف ، يأكلون العشب والحبوب غير مهيأة ، وربما يأكل بعضهم بعضا ، و كان ذلك ضمن ما أبرزته الثقافة العربية من خلال جهودها للتعرف على الآخر الإفريقي (السوداني والزنجي) ظاهرة (الاستفراق) على غرار ظاهرة (الاستشراق) التي أبرزتها الثقافة الغربية عندما قامت بالتمثيل الخارجي للثقافة العربية . هذا الاستفراق الذي ترسخ وتماسك ، بتقاليده الثابتة ، حتى أن من كان يخرج في كتاباته عن هذه التقاليد كان يقابل بالسخرية ، أو يتهم بالجنون والهوس ، وكأنه يفاضل بين الذهب والزجاج ، على حد تشبيه السيوطي ، ولا تخرج عن ذلك كتابات ابن رسته والتوحيدي بكتاباتهم .و باعتبار أن الإنسان هو المخلوق البشري ، الذي تمكن من الانتقال من طور الطبيعة والتلقائية والغريزية ، إلى طور الثقافة والتقيد بالقوانين بما ذكره المسعودي أن السودان والزنوج ليس لهم شريعة يرجعون إليها ، ويصف أنهم عراة . وهو ما استقبحه ابن بطوطة ، كما كانت تسودهم الإباحية الجنسية ، ولا يتورعون عن أكل لحوم البشر ، وهو ما أشار إليه ابن بطوطة و ابن خلدون، وهم لا يرون كما ذكر الحموي قيمة للذهب والفضة، وهكذا يختزل الزنج ما هو ثقافي إلى ما هو طبيعي ، فقد غلب عليهم الطرب لفساد دماغهم فضعفت لذلك عقولهم كما أشار جالينوس .

وفي ضوء ما عرض يثير د. كاظم فكرة ثقافية لم ينتبه إليها علماء الاجتماع و النفس العرب في تفسيرهم للطرب، تفترض أن قسوة بأغلال الرق والعبودية ، قد يؤدي إلى الطرب المفرط ، بعد عمل شاق وضرب مبرح، وقد تحرروا فيه (مؤقتا) من الأغلال ، كما أن ذلك قد يكون طلبا لرضا الأسياد وتخفيف الإعياء وإخفاء دخائل أنفسهم خوفا من العقاب .. وهذا ما تنطوي عليه ثقافة الاسترقاق والعبودية . ولكن هذه التفسيرات تبقى اجتهادات ، مثلما كانت سابقتها فكرة فيها قسوة الأحكام أكثر من كونها إثبات للحالة .وبحكم اختلاف النظرة باختلاف مكان الناظر إلى المنظور فان الحكم على الآخر ينصب على الاختلاف عن الذات ، إذ تخضع تلك الأحكام لدرجات

من التدرج ما بين المماثلة والمغايرة ، تجميلا أو تقبيحا، وبالاستناد إلى معطيات الثقافة ، وما جبل عليه الناظر من تلك المعطيات .وهذا ما شكل قناعة عند الكاتب ، بعد أن تعمق وتوسع في الاطلاع وفي مناقشة ما طرح من أبعاد الموضوع .

و يفتح كاظم بابا ثانيا لموضوع التمثيل الثقافي التخيلي، ينظر اليه من ثلاثة مستويات هي : التمثيل العربي الجماعي الذي يتجلى بالسرديات الكبرى المنسوبة إلى المؤلف الجماعي مثل : سيرة بني هلال ، والتمثيل العربي الفردي لشعراء سود من داخل الثقافة العربية الإسلامية مثل : عنترة بن شداد . وهو ينفي صلة الانفصال بين التمثيلين الثقافي والأدبي بادئ ذي بدء، تمشيا مع خطوات النقد ما بعد البنيوي ، الذي تجاوز الفصل بين النصين الأدبي والثقافي ، وتعدى ذلك إلى حقيقة عدم الانفصال بين النقدين الأدبي والثقافي ، حيث أن النص يعكس ثقافة ، ويستند إلى بنية اجتماعية ، مما يقتضي تحليل الخطاب ، والتخلي عن فكرة تقديس الأدب، باعتباره يجسد الواقع المعاش ، ويرتبط بعجله التاريخ .وينتقل إلى ما سماه أندريه فيكال بأدب الذكرى ،الذي يدلل على تعلق الجماعة العربية الإسلامية بذكرياتها فيعرض نماذج مقترنة بالانطباع السائد عن السواد ، مثل : سواد البطل باعتباره معضلة عابرة ، واضطراب الهوية والذات الممزقة، مختتما تحليله بالإشارة إلى أن المرأة تشترك مع الأسود بالشجب والإدانة ، فهي تنافسه في المتخيل العربي (ألف ليلة وليلة مثلا) ويقف منها موقفا سلبيا .

أما الشعر فقد شكل خطورة في التمثيل ، إذ يقوم على التواطؤ بين الجمالية والهيمنة ، إذ أن الثقافة المهيمنة تتحدث بصوت واحد ، تحتكر الحديث وتمتلك الأدوات ، ولا تتيح فرصة المهيمن عليها ، حسب تعبير ادوارد سعيد، لا أن ينتج آخرا هامشيا مقصى ، وسط هذه الظروف ، كان شعر السود التمثيل المضاد لهيمنة الثقافة العربية المنحازة إلى البيض، . وكان ذاك الشعر بمثابة مقاومة ثقافة للتمثيل العربي لثقافة السود .

تجاوز هــذا التحليــل حــدود التخصص الأكاديمي إلى الانغماس التام بالمشهـــد الثقــافي على اتساعه ، وخاض في مكوناته وإرهاصاته ، على تعددها وملابساتها، فتمكن من كشف المخفي ومن إزالة الغموض . و هو يحتكم إلى الروح السمحة للدين والى النص القرآني المبين والحــديث النبوي الشريف إذا ما أكتشف أن هناك منتجا أو مبدعا قد تورط بالهجوم أو التهجم على الآخر، أو إذا ما رأى أن التجني أو التشويه مقصود لذاته تجاه الآخر في بعض الإبداعات والانجازات ، ليثبت تلك الجذور والمنابع التي تنتمي إلى الجاهلية أو إلى الردة ، التي لا تعبر عن رأي الإسلام أو اتجاه المسلمين في إطارها السليم. وهو إذ ينفي عن نفسه أو عن سواه بمن قاموا بمثل هذا الجهد النقدي الموضوعي ، النية بجلد الذات ، أو التبرؤ من تراث أمته أو أن يؤثم هذا التراث . رغم أن هذا التراث ليس بريئا تماما وليس نقيا تماما ، بل اختلطت فيه النوايا الطيبة بالخبيثة ودخلت إليه الشوائب من أكثر من زاوية، يعيد إلى الأذهان أن الحقبة مدار البحث هي القرون الوسطى ،وأن عصرنا ليس هو عصر انغلاق ثقافي، بل هو عصر تختلط الثقافات فيه وتنصهر.و هكذا نجح نادر كاظم في استحضار الهوس الأيديولوجي وتوظيفه ، ليعين النخبة المثقفة على جهودها لتحرير الوعي المعاصر من متخيلات الماضي وتمثيلا ته ، و هي الغاية التي تؤرق السوسيولوجيون مثلما تشغل النخبة في المجتمع العربي المعاصر.

وظائف العامل الديني في سياقات العولمة

ضرار بني ياسين

(١)

كثيرة هي الدراسات التي عنيت منذ فترة غير وجيزة بالبحث عن أسس معرفية جديدة، لتشكيل فكر إسلامي جديد يكون جديرا باللحظة الراهنة التي يعيشها العالم وبضمنه المجتمعات الإسلامية، وينادي أصحابها بضرورة تعديل أنظمة وآليات هذا الفكر. لجعله مجاريا ومتساوقا مع متطلبات العصر واشتراطاته الكبيرة، وإكراهاته الثقافية التي لا سبيل إلى تجاهلها أو زحزحتها، لكونها أصبحت راسخة بصورة غير مسبوقة من قبل.

كان على هذه الدعوة أن تدرس ابتداء الاشتراطات التأسيسية التي حكمت نظام إنتاج المعرفة في التراث الإسلامي الكلاسيكي، والكشف عن المبادئ والمسلمات التي خضع أو يخضع لها هذا النظام في نمط التفكير الإسلامي، لأن هذه المسلمات تعد المسؤولة عن تكوين المعتقد الإسلامي عبر شروحاته وتأويلاته التاريخية سليلة علم الكلام التقليدي، فضلا عن نظام إنتاج المعنى والحقيقة.

إن فضيلة الاستنارة هي ما ينبغي أن يرحب به من وراء هذه الأفكار الجديدة الخاصة بالإسلام والتراث والفكر، وصولاً إلى لحظة تأسيسية مستأنفة تخص مسألة العقلانية الإسلامية المعاصرة، التي عليها أن تتجاوز تعريفها الخاص والضيق لذاتها المتصل بوضعية المحاكاة الاستنساخية للذات التراثية القديمة. وأن لا تنغلق على نفسها في مساحة ضيقة تتعلق تحديدا بالتجربة الإسلامية الموصوفة دائما بالمثالية، أو الاستسلام الامتثالي لسلطة الأقدمين والاكتفاء بقراءة أحادية إجبارية للنص، دون الالتفات إلى سلطة الواقع وتحديات الثقافة المعاصرة.

ووفق هذا التوصيف فالأحرى بالفكر الإسلامي المعاصر الذي يعيش اليوم وسط بيئات عالمية متغيرة ومتبدلة أن يدرك جيدا شروط وميكانزمات الواقع العالمي المعاصر، من زاوية أشكال الخطاب الذي ينتجه. فالنص المُحتفى به لا يمكنه أن يصادر على العقل بقدر ما ينير له الزوايا المعتمة حينما تُمتحن قدرات هذا الفكر من قبل التحديات التي يفرضها الواقع، لاسيما التحديات الخاصة بالحداثة والعولمة. وستبدو فكرة الممانعة فكرة لا عقلانية وغير مجدية في الواقع بالنظر لقوة الدفع والإزاحة التي تنطوي عليها التبدلات العالمية المعاصرة والتي تمتلك قوة استدمارية أو اكتساحية هائلة.

◄ باحث من الأردن.

لا يمكننا اليوم إلا أن نموضع الإسلام المعاصر وتلك الكتلة البشرية الضخمة ، ولكن الرجراجة في الواقع التي تدين به بوصفه جزءا لا يتجزأ من العالم المعاصر وهمومه ومشاغله، فهو واقع لامحالة تحت إكراهات العولمة الشاملة.

وهذا الأمر يدفعنا إلى تفحص وضعية التشدد والانفعال الراهن من قبل الحركات والتيارات المعاصرة التي يحلو لها أن تبدي ممانعة على طريقتها الخاصة، ولكنها العاجزة في الحقيقة، كون هذه الاستراتيجية من الممانعة تتمثل في عقل أصحاب هذه التيارات في صورة خطاب شعوبي منخرط رغبيا في الحالة الدعوية الساذجة، المعتمدة على عملية الاستيقاظ السيكولوجي للذات المؤمنة بصورة الانفعال، والمتجهة نحو طقوسية أدائية شعائرية تجتذب الملايين من المؤمنين، الأمر الذي يجعلها قادرة على تعبئة وتجييش عدد كبير من الأنصار والمريدين الذين بمقدورهم أن يلفتوا انتباه الاستراتيجيين والسياسيين والمحللين العالمين، وفرض تحديات أمنية وعسكرية عليهم على المستوى الدولي، للتعامل مع هذه الظاهرة، لاسيما مع التيارات الراديكالية العنيفة.

الشيء الهام الذي كان مغفولاً عنه عند هؤلاء، هو حالة الاغتراب المزدوج الذي تعانيه. الاغتراب الأول يتأتى من حالة الانفصال عن الفكر الإسلامي المبدع في أزهى عصوره وتجلياته، وأما الاغتراب الثاني فمرده إلى حالة الابتعاد عن الواقع وفهمه واستيعابه استيعابا صحيحا. وبالتالي فإن الخطاب الأصولي يعاني من قطيعتين يحجبان إمكانية القدرة على إنتاج فكر إسلامي جديد أو مجدد.

(٢)

تستطيع الأصولية المعاصرة أن تجيب عن بعض الأسئلة المقلقة، ولكن السطحية والبعيدة عن روح التحدي الحقيقي لما يحصل للإنسان المسلم من تبدلات عصيبة، ولما يجابهه في كل لحظة من تحديات وأفكار تفرضها البيئة الثقافية المعاصرة. ولكن هذه الأصولية تعيش زهوها وافتخاريتها الخاصة ، وتركن مطمئنة إلى النجاعة الافتراضية لخطابها التكذيبي لما يجري حولها من تغييرات، لاسيما وأنها تجد نفسها قادرة أكثر من أي وقت مضى تقريبا على حشد وتجيش أنصار كثر، وهم في الغالب من المؤمنين بشكل بريء ولا مشروط بصلاحية خياراتهم ، وتفوق بديهياتهم الدينية على النظام الثقافي والقيمي الغربي.

وهكذا ، فإن هذه الأصولية تعيش على وهج افتراضية حركة الأسلمة الشاملة من خلال إعادة بناء الهوية الإسلامية انطلاقا من الفرد وصولا إلى إعادة تأسيس مجتمع مثالي من المحال تجسيده في رقعة جغرافية محددة متنوعة الثقافات، إلا على نحو فرضي وهمي. وبالمقابل فإنها تحاول إعطاء نموذج في الصمود والتحدي في وجه التغريب، مع أن المؤمنين بمجملهم يعيشون التغريب ويطبقونه بسهولة ودون التفات يذكر، من خلال أفعالهم وممارستهم اليومية، وقلما يناقشون الأمر مع أنفسهم. ومن هنا فإن الأسلمة تتحول شيئا فشيئا إلى شكل من أشكال أيديولوجيا التعبئة الشعبية المعارضة التي تطمح إلى تحقيق مكاسب سياسية أو اجتماعية في ظل غياب الديمقراطية.

ومن المهم للمرء أن يفهم بأن الأصولية الجديدة أو المجددة ترى في عولمة الإسلام وفي أزمة وتوتر الثقافات الأصلية والقلق المتنامي في أوساط المجتمعات المسلمة فرصة لإعادة الصياغة والبناء، ولكنها ترفض التغريب في تفسيرها الخاص له، وتكافح نزعة الليبراليين إلى الحديث عن التكيف أو التواصل مع العالم الحديث.

وفي الوقت نفسه يمكن للأصولية الجديدة أن تؤكد حضورها في الداخل والخارج، وتستعير من المجتمعات الغربية منتجاتها المعولمة، أي الأشكال والتقنيات والسلوك والأشياء التي تعتقد خلوها من أي معنى ثقافي أو تاريخي أو قيمي. والتناقض الجلي هنا هو أن هذه الأصولية تتكيف دائما مع التحديث الذي يعد ثمرة الحداثة العقلية والفكرية اعتقادا منها أن التحديث محايد ثقافيا، ولا يرتبط بأي تاريخ أو ثقافة. وهذا الموقف بطبيعة الحال ينطوي على فهم ضيق للإسلام في أسس تجدداته التاريخية، فضلا عن الفهم الساذج والبراغماتي لمعنى الحداثة والتحديث.

(٣)

إن الوضعية المعولمة التي يعيشها الإسلام المعاصر تجعل الكثير من البديهيات والقيم الأخلاقية والفقهية-القانونية محل امتحان كبير، لأنها بنظر الكثيرين ممن لا ينتمون إلى نفس الفضاء الثقافي ، أو حتى الذين يفهمون الدين في سياق تجدداته وتغيراته الضرورية تبدو عتيقة وغير ملائمة لهذا العصر. وبسبب حجم التبدلات الاستدمارية التي تفرضها العولمة يزداد الأمر قسوة وصعوبة بالنسبة للفرد المسلم الذي يكتشف أن بديهياته الدينية تبقى في كل لحظة محل تساؤل وامتحان كبيرين.

ويبدو أكيداً أن العولمة ببربريتها الناعمة تضع الإسلام والمسلمين تحت ضغط اختبار تاريخي ومحنة فكرية وثقافية وقيمية غير مسبوقة، ويبدو أنها تخلق بيئة عالمية جديدة غير مرجوع عنها، ليس على مستوى الإسلام فحسب ، وإنما أيضاً على مستوى كل الثقافات الحية ومنها الأديان، كما أنها تؤثر في عملية شروط إنتاج المعنى والقيمة والحقيقة وأشكال الفهم، وفي كيفية تسلل وانتشار هذه المفردات الجديدة وتلقيها واستهلاكها من قبل المجتمعات البشرية وبضمنها المجتمعات الإسلامية. ولهذا السبب فإن التحولات التي تحصل بفعل العولمة وتأثيرها المباشر على مسألتي المعنى والحياة، وبالتالي لتحولات الحقيقة الشغالة التي يتم تغذيتها واستهلاكها في العقل والضمير الروحي للمسلم، سوف تخضع لامحالة لضغط هذه الظاهرة الكونية التي تمثلها العولمة اليوم. وهذا الواقع يفرض تحديات غير هينة في الفضاء الثقافي والاعتقادي الإسلامي.

السؤال الراهن هو كيف يمكن للخطاب الإسلامي المعاصر أن يساجل الحداثة ويجابه تحديات العولمة حول موضوع جديد كالتالي. وظائف العامل الديني في سياق العولمة؟ أي ما هي المكانة التي سيحتلها الدين في وضع العولمة؟ بالنسبة للإسلام اليوم، ولكثير ممن يعتمدون أنفسهم المثلين الرسميين له ، يبدو أنه يُستخدم فقط كقوة إيديولوجية لتعبئة الجماهير عوضاً عن تنويرها لاسيما أن هذه الجماهير تعاني من احباطات وإخفاقات في دولها، فضلاً عن التهميش والفقر وغياب الآفاق السياسية. فيما يبقى الخطاب بمنأى عن أي تمحيص نقدي يخص نجاعته، لأنه حُشر في إطار المنازلة الأيديولوجية.

ويبقى السؤال الأساسي غير مطروح، أي سؤال كيف نفكر في الإسلام اليوم؟ وبالنسبة للأصوليين فهم يعيشون في قطيعة كبرى مع روح الإبداع التي كان الفكر الإسلامي يتمتع بها بالنظر إلى مساحة العقل فيه وتعدديته اللاهوتية والفقهية.

كما أنهم يعيشون قطيعة مع الفكر العالمي المعاصر، ولا يستطيعون أن يتحققوا من مدى نجاعة خطابهم الديني في هذا العالم المعاصر. فيما الحركات الأصولية منخرطة في عملية انتاج تأويل شعبوي للإسلام، يتكيف ويتناغم مع الخطاب الوطني الشعبوي، وتبقى الجماهير ساحة للتنافس بين الخطابين.

وتبدو هذه الحركات وكأنها تعيش في متون النصوص وليس في فضاء الواقع واشتراطاته. ويصدق عليها قول الأفغاني (العربي يعجب بماضيه وأسلافه، وهو في أشد الغفلة عن حاضره ومستقبله). ويبقى العقل في هذه الحالة الموصوفة يشتغل على النص في حدود التكييف ولي أعناق النصوص لخدمة الخطاب الأيديولوجي. والنتيجة واضحة هنا في هذه الإستراتيجية ، وهي حجب النص والواقع على حد سواء.

(٤)

حاول المثقفون الذين ينتمون إلى جيل النهضة التي حصل الشروع بها منذ القرن التاسع عشر أن ينجزوا لحظة تاريخية جديدة نحو التقدم والاستنارة، والإجابة عن الأسئلة الملحة آنذاك.

ولكن ما حصل لاحقاً هو أن التحديث أصبح المطلب الرئيس الذي تغلب على كل الانشغالات الفكرية الأخرى الخاصة بالحداثة واشتراطاتها الضرورية. وقد أنتجت العملية المسماة بالتحديث ، التي اعتمدت على استراتيجية استدخال أنماط مادية وتقنية في السياقات الإسلامية التقليدية حالة من حالات الصراع بين التراث والحداثة، لأن الكثيرين نظروا إلى الحداثة الحقيقة كونها منافس قوي للتراث، إن لم تكن تتم على حسابه، ومن شأنها أن تحل شيئاً فشيئاً مكانه في ظل هيمنتها وقوتها وتمتعها بمرغوبية اجتماعية.

واقع الحال أن التنوير الإسلامي المبتغى لم يقدر له النجاح، والدليل هو ظهور الحركات الأصولية. كما أن التنوير لم يستطع أن ينجز شروط الحداثة الفكرية التي من شأنها أن تمنع ما نشهده اليوم من خطابات وأفكار تبدو متواضعة جداً، أو بالأحرى متخلفة جداً عن الحالة الإبداعية المنتجة للفكر الإسلامي في الفترة الكلاسيكية، أي مرحلة القرون الهجرية الأولى من تاريخ الإسلام، ما يعد اليوم بالنسبة لنا تراثاً عظيماً ومبدعاً، لجهة تعدديته المفتوحة آنذاك.

إن ما يشار إليه في العادة بأزمة الخطاب في الفكر الإسلامي المعاصر يتمثل في إشكالية استحواذ الأصولية المغلقة على فضاء الإسلام التاريخي التقليدي ، وهيمنتها على جزء كبير من السيمياء الثقافية للإنسان المسلم العادي،وتكمن مشكلة هذه الأصولية في حقيقة ضعف قدرتها على التعامل أو التكيف مع المستجدات والتحديات الفكرية والاجتماعية والثقافية للحداثة، وذلك على الرغم من تصالحها المزعوم مع النتاجات التقنية والمادية للحداثة لأسباب براغماتية نفعية مكشوفة وصريحة.

ويلجأ أصحاب الأصولية إلى البحث عن السند والأمان من خلال محاولة سك إطار مرجعي تفسيري، ذاتي وخاص

بالنسبة للعقائد الدينية. ولكنها في الواقع أصولية مكونة من أقلية تجاوزت المرجعية العريضة للإسلام، وأعلنت نفسها بوصفها مرجعية تمثل إسلاماً كلياً أو أغلبياً على التواضع. وقد كان ولا يزال التحدي الأكبر بالنسبة لهؤلاء، هو المحافظة على جوهر ومحتوى نظامهم الديني المفسر في حدود فهمهم وتصورهم الذاتي للدين.

تقف الغالبية العظمى من الأصوليين كممانعين أشداء ضد مفاهيم مثل التنوير والحداثة والعقلانية، لأنهم يعتقدون أن الإسلام ليس في حاجة إلى أي شيء وافد من خارج عالمه الخاص وتعاليمه الذاتية، لأنه يمتلك نظامه الفكري وأدواته العلمية والمعرفية الخاصة به . ولذا، فهو غير محتاج إلى أي شيء من الغرب أو الشرق.

هذه النظرة إلى الإسلام بوصفه كياناً جوهرانياً لا يتغير ولا يتجاوب أو يتكيف على مدار الأزمان، من طرف الفكر الأصولي المعاصر، هي نظرة تخالف الواقع التاريخي لمسيرة الإسلام والمسلمين.

فالإسلام المعاصر كما الإسلام الكلاسيكي يتطور ويستجيب ويتعايش، ويعيش التنافس والصراع والتحدي، فهو في جزء منه تراث واجتهاد ناتج عن الممارسات التاريخية للبشر، ولفاعلين اجتماعيين شديدي التنوع والاختلاف، فضلاً عن أنه ناتج عن فعل الشروط التاريخية الشديدة التعقيد عبر الزمان والمكان.

وتعد هذه التنويعات الثقافية-العرقية للشعوب التاريخية الإسلامية نتاج رابط عقدي يتمثل بالإسلام ديناً وتراثاً وثقافة. وقد أتاح هذه التنوع نشوء بيئة ثقافية فكرية مبدعة استطاع معها أن يقدم فكراً أصيلاً مستجيباً ومتفاعلاً مع العالم والثقافات الإنسانية الأخرى في القرون الكلاسيكية من تاريخ الإسلام.

(٥)

بقي علم الكلام الإسلامي لفترة تزيد على الثلاثة قرون يمثل هوية وسائطية منتجة وفاعلة، إلى أن تحول الخطاب الإسلامي برمته في القرون التالية وإلى الآن، إلى مجرد منافحات تبجيلية وافتخارية، يهيمن عليها التقليد والجمود المدرسي،والتوقف عن الاجتهاد أو التكيف مع الواقع الجديد الذي يطرأ على عالم الإسلام ومجتمعاته.

ومنذ حقبة وجيزة نسبياً استفاق المسلمون على الفتوحات الحداثية في العلوم والفلسفة والثقافة، فشعروا أنهم كالغرباء وسط عالم لا يستجيب قليلاً أو كثيراً إلى ثقافاتهم أو منظوماتهم الفكرية القديمة. واكتشف عالم الإسلام أنه يعيش في تحدٍ مستمر مع بيئة علمانية، لا تنفك عن أن تغزوه في عقر داره، فكرياً وثقافياً، وألوان شتى من المستجدات العلمية والتقنية فضلاً عن النظم السياسية والاجتماعية والقانونية، جميعها تتحدى حضوره وهويته وفاعليته التاريخية.

أدرك المفكرون الإسلاميون أن العالم في صيرورات الحداثة وما بعد الحداثة وتحديات العولمة الراهنة عند صورتها الليبرالية الرأسمالية في نسختها المجددة، أدركوا أنه أصبح أكثر تبدلاً وأسرع إيقاعاً في وتيرة التحولات القاسية التي تنعكس آثارها على الساحة العالمية. واستيقن هؤلاء أن الخطاب الكلامي الإسلامي التقليدي لم يعد مجدياً. وأن فكرة الخيار أو البديل الإسلامي في ظل عالم لا يكف عن التغيير والتبديل، واستدمار البنى المعرفية القديمة أصبحت صعبة التحقق في ظل حقيقة التراجع الحضاري لعالم الإسلام.

وفي العقد الأخير من القرن العشرين ظهرت دعوات تنادي بضرورة سك وابتداع علم كلام إسلامي جديد أو مجدد، تقع على عاتقه مهمات كبيرة يأتي على رأسها تجاوز هيمنة وقصور الخطاب التيولوجي الأصولي المعاصر، ثم من خلال تجاوز الأسئلة والإشكاليات القديمة لعلم الكلام الكلاسيكي. دون أن يقطع مع هذا القديم قطيعة كاملة. وظهر أن الأسئلة القلقة التي يرددها هؤلاء الكلاميون الجدد هي ذاتها التي تقتحم دون استئذان عالم الإسلام والمسلمين، وتزيد من حدة توتراتهم الداخلية وهواجسهم الثقافية، وخشيتهم من خسرانهم أجزاء هامة من بديهياته الدينية.

وهذه الأسئلة هي من قبيل. كيف يمكن للمسلم أن يتوافق مع نتاجات الحداثة الشاملة دون أن يخسر جوهر قيمه أو أن يدفع ثمن انغلاقه عنها؟ كيف يمكن التوفيق بين كل من القيم الدينية والأخلاق والسياسة والمصالح في وسط عالم يؤسس ثقافته وقوانينه وإستراتيجيته التاريخية والاقتصادية على مبدأ المصلحة؟ كيف يمكن للمسلمين أن يقدموا دينهم وشخصيتهم إلى العالم الخارجي؟ وأخيراً ما هي الوظائف التي يقدمها العامل الديني في سياقات عالمية مغايرة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها تخضع لتحققات وتمحيصات تسوقها العولمة وما بعد الحداثة، وجملة من المصالح والاشتراطات التي تفرضها القوى التاريخية الصاعدة.

وهي قوى تتحكم اليوم بجزء كبير من الفضاء العالمي وتشكله وفق رغباتها ومصالحها بفضل تقدمها وتفوقها في كل المجالات الحاسمة.

وبطبيعة الحال ليست هذه التحديات التي يواجهها الخطاب الكلامي الجديد هينة وبسيطة. فالذين يدعون إلى تجديد الفكر الإسلامي يتفقون على أن مقولة البديل الإسلامي في العالم المعاصر سوف تتحول تدرجياً إلى عملية تمحيص نقدي في مدى مرونة وفاعلية الإسلام ومجتمعاته الدخول في هذا العالم بطريقة إيجابية ومناسبة تضمن لهم حضوراً فاعلاً، لا أن يطرحوا جانباً على تخومه وهوامشه ، يندبون حظهم العاثر، وضعف مناعتهم وقصور خطابهم الإقناعي، وضياع الاستقلال التاريخي لذاتهم.



بسمة النمري / الأردن

الغربـة القـاتلـة

راضـي صـدوق

صمتاً صمتاً يا أجراسَ الموت
الدربُ الراقدُ في أحضان الصمت يُفيقُ ،
ويفرشُ في الأفقِ المجهولِ ظِلالَه
الدربُ يُفيق
يتمدّدُ في أبعاد الوَهمِ سراباً ، يحفرُ في الغيبِ طريق
لا أوَّل .. لا آخر ..
هذا الدربُ العاثر
يركضُ للشمسِ ، أثيريًاً ، غيبيًا ، في لون الصَّمْت
يا للموت !
ما زال الإنسانُ الحائرُ
يَحْيَا للموتِ ، ولا يَحْيَا إلا بالموت !

* * * * *

.. نظلُ نشقُّ الدروبَ، ونركضُ كالوَهمِ خلفَ سراب الطَّريق
طُيوفٌ من الظلِ ، غيماتُ حزنٍ بخيلة
خرساءُ .. لا رعدَ يعزفُ ، لا قطرةٌ من مطر
بخيلةٌ .. بخيلة ..
ونحن نُغذي الحياةَ ، نُنمِّي الخُصوبةَ في الأرضِ ، نُوقِظُ
فيها الكُروم
نُلوِّنُ صحراءها بالزَّهَر
نضيءُ لياليَها المُطفآت ،
نبعثُ فيها الضميرَ المَوات ،
نفتحُ كلَّ المواسمِ ، مُثقلَةً بالعناقيدِ حافلةً بالثمَر
بخيلةٌ .. بخيلة ..
ونطعمها خفقاتِ القلوبِ ، ونجوى الضمائرِ .. نطعمها
حدَقات العُيون
ونجمع أيامَنا الماضياتِ
وحاضرَنا ، والغدَ المُستَرادَ الخبيءَ وراء الظنون
نُضيِّعها في هنيهةِ صمتٍ هباء ..
وننحرُها للحياةِ فداء ..
لنشعلَ في عتماتِ الطريقِ ، ذُبالةَ شمعة
للعابرينَ، وليس بأعيُنهم من بريق

بخيلةٌ .. بخيلة ..
سَفحنا خواطرَنا الزاهياتِ بكل ربيع
ولم يبقَ في حدَقاتِ المَحاجرِ أيَّةُ دمعة
سقينا ثراها ،

◄ شاعر من الأردن.

أضأنا دُجاها ، ولكنها لم تزلْ تتلظَّى .. الكآبةُ تنزفُ ما
بين أطوائها ..
سحابات موتٍ ، عذابٍ ، بغير مطر
عناقيدُ حُلْمٍ تدلَّت ، بغير ثمَر
ونَجْماتُها في الليالي الشتائيَّةِ الداجية..
تظلُّ تُخالسُنا الليلَ مُطفأةً لا تضيء ..
رماديَّةَ اللونِ ، مائتةً ، كابيَة
ونحن تياهَى ، نُصعِدُ آمالَنا في مَتاهِ السنين
ننبشُ عن واحةٍ من ظلالٍ .. وقلبٍ دَفِيء

بَخيلةٌ .. بَخيلة ..
نظلُّ نصبُّ دمانا ، بكلِّ سخاءٍ ، لنروي الحَياة ..
نُطعمها العمرَ .. والضوءَ .. لكن سُدى
نداءاتُنا الداويات تظلُّ .. تظلُّ بغير صدى
وتعبرُ دربَ الحياةِ الطويلَ قوافلنا اليائساتُ
الى عالمٍ غامضٍ ، دون أيِّ مشيئة
وتطوى صحائفنا ، لتظلَّ الحياةُ كتاباً
يُسطِّرهُ الموتُ في لحظةٍ من غموض
.. وتمضي الحياةُ تشقُّ الدروبَ ، مُحمَّلةً بالقلوبِ
البريئة

* * * * *

صمتاً .. صمتاً يا أجراسَ الموت
ما عاد الإنسانُ التائهُ يُنصتُ ، في رَهَقٍ ، للصوت
نهَضَ الإنسانُ المَرذولُ الأعمى
من غير خطيئة ،
لا يرجُفُ هذا الإنسانُ النابتُ ، من أيِّ مشيئة
اللعنةُ ؟ .. ما عادت تثقلهُ اللعنة
ما عاد ترابيَّاً ، سيزيفيَّاً ، قدَريَّاً
يحلمُ في تفَّاح الجنَّة
ثار الإنسانُ الملعونُ ، وأضحى الإنسانَ الأسمى
الإنسانَ الصانع
يرحلُ للشمس قويَّاً
ويرودُ المجهولَ ، يُجدِّفُ في عُرض الآفاق ..
شلَّالاً دفَّاقاً .. دفاق
صمتاً .. صمتاً .. يا أجراسَ الموت
الدربُ يُفيق
يتمدَّدُ في أبعادِ الوَهْمِ ، ضياءً ، يحفرُ في الغيبِ طريق

* * * * *

وعدتُ إلى الأرضِ طيفاً كئيبا ..
أشقُّ الطريق ،
وحيداً ، أضيِّعُ عينيَ ، يزحفُ خطويَ للشمسِ ، خطواً
رتيبا
وحيداً ، بغيرِ رَفيق .

* * * * *

ترابٌ أنا لم أزل ، في متاه الحياةِ على الأرض ، لمَّا أزل
من تُراب

وكلُّ ظُنونيَ سَراب
وأنتِ ، حبيبةَ روحيَ ، ما زلتِ عالقةً في التراب ؟
نظلُ وحيدَين ، طيرَين ، من غير ريشٍ .. بغير جناح
نُهدهدُ في ضعفنا الغيبَ ، نبحثُ عن واحةٍ مؤنسة
نُغالبُ بالأمل الحلوِ ، بالحبِ ، بالكذبةِ اليائسة
همومَ الحياة ، ونصمدُ في زعزعاتِ الرياح.
غبيَّانِ نحنُ ؟ ..
سدىً يا رفيقةَ روحي ، نظلُّ غريبَين في خيمةٍ واحدة
معاً في ليالي الهموم ،
نحلِّقُ طيفينِ ، خلف النجوم ..
ونبني عوالمَ من حلُمٍ ، في الفراغ البعيد
معاً في ليالي الكآبةِ والموت ، نغفو على نجمةٍ واحدة ..
أظلُ وحيداً أجُرُّ غطائي اليك ،
وأنت تظلينَ في خيمتي ساهدة ..
بلا دفء ، لا ضمَّةٍ راعدة
تشدُّ ضلوعي إليكِ ، وتُغنيكِ من دَفقها بالمطر

* * * * *

سُدىً يا رفيقةَ رُوحي ، أظلُّ وحيداً وأنتِ وحيدة
يُمزِّقُ روحي الحنينُ إليكِ ، وأنتِ معي في ضميري ،
افترارةُ ضَوْءٍ ودفءٍ ونار..
أشدُّ ضلوعي إليكِ فتنأى الضلوعُ إلى جثةٍ هامدة
إلى مومياءَ تكبّلُ زندي ، تشدُ غطائي اليها ..
وأنتِ ، حبيبةَ روحي ، بغير غطاء
يُمزِّقكِ الموتُ ، يعصفُ في شفتيكِ الضجَر

نظلُّ غريبَين في الحبِ ، يا لَغباوةِ أحلامنا .. يا غباءَ
البَشر !
معاً في العذابِ ، معاً في الكفاحِ ،
ولسنا معاً في الحصاد وقطفِ الثَّمَر؟

* * * * *

حبيبةَ رُوحيَ ، حسبُكِ أني أضمُّكِ
في خفقات فؤادي الدَفِئ ،
تضمُّكِ روحيَ ، ملهوفةً ، حانية
أغنِّيكِ أعذبَ حرفٍ يُزغردُ في هاجسي ،
في ضلوعيَ ، أبدعُهُ قبلةً في الشِّفاه
.. وحسبُكِ أنكِ للقلبِ واحتهُ المُؤنسة
تُواسيه في الرحلة اليائسة ،
ونحنُ معاً ، سوفَ نبقى معاً ، في حياةِ الحَياة .

قصيدتــان

محمـود الشلبـي

-١-

(هـي النــار)

هي النّارُ تُشْبِهُنا
في اقتباسِ الحرارةِ من قَلْبها ،
في اختلاسِ الهواءِ ،
بمنديلها المتمرسِ بالرّقْص ،
في جَسَدٍ فاتنٍ مُسْتَعِرْ
لها مالهذا الفؤاد من الوَجْدِ ،
عند انبجاس العواطِفِ ،
والبرقُ مُتّقد في قميص العواصِفِ ،
عند افتراس الشَّجرْ .
إذا خَلْخَلَ الصّمْتَ حَرْفٌ جريء ،
وعَلّقَ بالنّجْم قافيةً من شَرَرْ .
تَدَانَتْ إلى رئة الشِّعرِ ،
تَنْفُثُ فيه السُّخونة ،
والحِبْر،
حتى إذا سال هذا الدّم الأرجوانيُّ ،
طارتْ إليها الفِكَرُ .

***

هي النَّارُ تكتُبُ مالم يُقلهُ اللّسانُ ،
ومالَمْ يُسَطِّرْهُ سِنُّ القلمْ .
كأن لها سيرةً في اشتعالِ الحروفِ ،
على دفتر الخَلقِ ،
أو في رمادِ العَدَمْ ،
هي النارُ تَغْزِلُ من أكسجين الحياةِ تراتيلها
حين تَصْعَدُ في سُلم العُرْسِ ،
مذعورة الخَطْوِ ،
تأكل أعضاءَها دون قَلْب وفَمْ ،
سلكت دَرْبها في خلال الكلامِ ،
تودَّدتُ للنار :
يانارُ ، كوني سلاماً وعِطْراً ...

◄ أستاذ جامعي وشاعر من الأردن .

على عاشق شَفّهُ الشّعْرُ ،

من قِمّة الرأس حتى القَدَمْ ،

فللشِّعْرِ نارٌ تَلَظّى ...

وللنار شِعْرٌ يُضيءُ ...

ولكنّه مِنْ ألمْ .

-٢-

(وردة زرقـــاء)

كأسٌ مقدّسةٌ لإيواء الغُموضِ ،

وما تقدِّمه الطبيعةُ من وجوه المُسْتحيلِ ،

أهديتُها لحبيبةٍ مرَّتْ عليَّ ،

غَداة أيْقظني الصَّباحُ ،

ورشَّني برذاذه الفِضّيِّ ،

كانتْ وحدها تُدْني الأقاصي ،

وهي تستوي في الدليل بلا دليلِ .

ووراء خطوتها الأنيقة ،

عُشبُ خطوتها

وبهجتها المُعَدّة للمقيلِ ،

هي وردةٌ زرقاءُ .

أدخلها جديدُ اللونِ ،

في مَتْن الغرابةِ ،

والدَّم المنسابُ أزرق في العروق،

ومختفٍ بغِلالة الطيفِ النّحيلِ .

الوردة الزرقاء بَنْت الغيمةِ الزرقاء،

بِنْت الحالة الزرقَاءِ،

بِنْت تُشكّلِ اللون المهجنِ ،

من ضمير (الجين)

في لُغَة الأوانِ .

للوردة الزّرقاء ثغرٌ،

غازلته فراشةُ الضوءِ،

استفاق العِطْرُ من هَمْس النَّدى،

فاحْمرَّ ماءٌ في الجِنَانِ.

والوردة الزرقاءُ،

أصبحت الهجينة في الحقيقة ،

مِثْلَ لُغْز طافَ أرجاءَ الحديقة ،

ساءلَتْها وردةٌ حمراءُ:

كيف أقُصُّ لوني من رداء الحُبِّ

يا أُختَ الرِّهانِ ؟! أنا حِبْرُ أغنيةِ الرِّياحِ،

أذابَهُ نايُ الرُّعاةِ،

ملوِّناً ريشَ المعاني .

◄ اربد / ٢ شباط ٢٠١٠

● احتاج العلماء إلى عشرين عاما لإنتاج الوردة الزرقاء الفريدة باعتبارها الكأس المقدسة ، وتستعد الأسواق اليابانية الآن لاستقبال ما وصفه العلماء بأنه : "أول وردة زرقاء معدلة وراثيا".

مـدن عـاجـزةٌ . . . نفسيـاً

رمزي الغزوي

مدينةٌ ضحوك ،
دفنت دمعتها في رعشةِ كأسٍ
لحانة بلا مرايا . . .
تثملُ بجنود سكَّعتهم هدنةُ الهزائم .
وصفعاتُ النُّدَّل
في أخر الليل ،
إذ الجيوب خاوية كمعدة بوذا .

مدينة ضحوك . . .
دفنت دمعتها في أنَّةِ جسرٍ
حنتهُ حسرةُ سائلٍ بلا يدين
يصفِّقُ ،
بالدعاء المسكوب
على أرجل المارة المتجهمين .

مدينة عبوس ،
تتفقَّدُ قططها الأليفة
في مخادع النوم الشبقة
وتنأى إلى رجولةٍ كسيحةٍ
في عتبات المواخير .

مدينة ضحوك
تبلعُ دمعتها
وتحبلُ بمسوخٍ
صغار ،
برؤوسٍ من ورق الجرائد
وكروشٍ من صوف صخري
وحفاةٍ ،
كرمل منهوك .

◄ شاعر من الأردن .

مدينة عبوس...

ببطيخةٍ تهربُ من حضن عجوز

فيحزُّزها الصيف ،

بباب مقبرة بكر .

مدينة ضحوك

يسحبها حبلُ الإسفلت

لتنام بغباء الأرصفة المتآكلة .

في خطوات البوح .

ولا تلتئم حبال الحنجرة

وتنادينا بأسماء من طين!!

مدينة ضحوك

تنقمُ على فلاحين يدخلون سوقها

بيد الشمس

وتقلبُ شفتيها لامرأة

تتعلَّقُ بعباءة الزوج السريع الغضوب .

وتبكي بفرحٍ .

لكلبٍ بسلسلةٍ مفضضةٍ

يبولُ بمرحٍ ،

في حذاء متسولٍ كسول.

مدينة ضحوك

تلعلعُ دمعتها

في وجه عجوز تطارد بيت كبار السن

فتندلق بزقاقٍ زلقٍ بماء الحمام المزرق .

وترمي شظايا نوافذها

طعاماً لطائرة تجوزُ بكارة الصوت

وتنظِّفُ وجهها

بورقِ زجاجٍ

كيلا ينسلخ الطلاءُ

عن أسماء شوارعها اللعوب .

مدينة ضحوك

تعبثُ بقرويٍّ

يطلقُ عينيه مع برجٍ مُزجج

يناطحُ غيمة النفط

فيركب حافلةً تلفظهُ إلى قرية

لم تكن أمه .

مدينة حمقاء
تلوذ بستائرها البليدة
وعصافيرها الحبيسة
عن عين النهار.

مدينة ضحوك
تلتهم سياراتها الفارهة برتقال
إشارات الضوء
وشرطيٌّ يصفّرُ
لعكازٍ يتهيَّأ أن يقطع كعكة الدرب .
فيطير فارداً شراعَ البؤس، وسجَّاد الأوهام .

مدينة ضحوك
بصبايا يتقافزن
بسراويل مهندسةٍ
وخلاخيل ،
من حبرٍ صيني .
يكتبن عيون الشباب
رصيفاً/ رصيفاً .
مدينة شمطاء
ترقِّعُ كلَّ زفافٍ ليلتها الأولى
وتعود شبه عذراء
لحضنٍ عنين.

مدينة ضحوك
تتدلى عناقيدُ عرائشها البلهاء
كأثداء مرضوعة منذ عام
وتنام فاتحةً أحلامها لسقوط عال .
وتعرفك رقماً .
من سبع خانات
وتلفظ خمرك ،
عجماً لعنبٍ كريه .

مطـــر...؟

د. علي المومني

(١)

لماذا يطارد الليل فتنة

الأغنيات ......

ينوح مع الورد

يتلاشى في هزيع

الأمنيات.........

(٢)

لماذا تناجي كروم الصحارى

رمال الطريق

وترمي بفتنتها الغارقة

سواد الحريق

وترحل عن أمسيات الحياة

سنابل وجد

(٣)

يلفّ البحار تجاويف

سكر

ويغشى النظر

يستغرق جفن النجوم

الثقيلة

لمس المطر

ولا من بكاء.........

ولا من مطر........

(٤)

لماذا تنكّس ريحانة العشق

أقلامها .....؟؟

تمحو صفاء السماء

وتنمو بساتين

◄ شاعر من الأردن.

دفلى

على الوجنتين

تحرق ألف عبارة عشق

وزيتونتين

ولا من بكاء.......

ولا من مطر.......

نبض الجنوب

(١)

تزبد أعاصير تطلق

سهمها الغاشي

تعلن ابتداء

الموت

في ردهة الصبا

الوردي...

وتحفر قلب حياة

الورود .....

براعم لا تستكين .

وتسمو ببابي ليالي

الخريف

تصادر نبعي الخافي

ولا تستكين

(٢)

وفوق غيوم البحار

أحمل

تراتيل حزن

وتصمت من بين كل العذارى...

عيون ترف

ترفرف كانت...

فصاح فؤادي كنبض...

الجنوب

أن لا تجف

تشرين.. سقوط من الحـروف

حسـن مريـم

(بالأمس كتبت آلاف الأشعار لك
بثلاثة أصابع
واليوم أعجز بكلتا يديّ
عن حذف حرف من اسمك)

قليل من الفجر يرتق سبعين جرحاً

قليل من الصبر يكفي لقتل القمرْ

"مع الليل آتيك

لا تبرح الذكريات انتظرني

حمام المنازل

يرجع مهما أطال السفرْ

مع الليل آتيك"

والملح يكوي قميصي.. مزاحاً

" أحبك حد الجنون ".. مزاحاً

وتشرين ينثر ورداً وشعراً

ويبكي.. مزاحاً

أهانت دمائي

وهدّت سمائي

وعاثت خراباً بقلبي

وذابت كلمح البصرْ...

جليد.. جليد

قليل من البرد يمحق كل الظنون

كلامك يجرح صبري ويمضي

وينساك في السطر جرحاً لعيناً

ويغتال أغنيتي والوترْ...

كلامك يجرح حبري

◄ شاعر من الأردن.

وينكر لون عيوني

ويهوي ثقيلاً.. ثقيلاً

" مع الليل آتيك "

أجهل هذا الموشى بحزني

يسير انكساراً على صفحتين

وأجهل هذي الشوارع..

هذي السماء

وأجهل هذا المطرْ..

" مع الليل آتيك "

من قال إن الزمان شفاء الحروف؟؟

(عيونك محفورة في دموعي)

وتشرين يَقسم لي سُخطهُ دون ظلمٍ:

هنا خطوتان.. هنا قبلتان

هنا ضحكتان.. هنا دمعتان

إلى أي ريح ذرتك الليالي؟؟

على أي صدر رماك القدرْ؟؟..

" مع الليل آتيك "

لا الليل يفضي لنور الممرْ..

ولا الحلم يجري إلى مستقرْ..

تعبتك يا أطهر الخائنات

تعبتك يا أطهر الخائنات

كلامك يجرح لحني

وينهش لحم القوافي

وتشرين لا يرحم الذكريات

يصادر مني دروبي ووقتي

ويرشقني بألوف الصورْ..

سقطت من الحرف:

" عيد سعيد "

طوى الصفحتين

تناول معطفه.. واستوى للصلاة

◄ ٢٠٠٨/١١/٨

اللغـة العـربيّـة

سعيد يعقـوب

ظهَرْنَ مَعاً فَلَمْ نُعِرِ انْتِبَـــاهـا　　لِمَنْ مَعَهـــا وَلَمْ نُبْصِرْ سِـــوَاهـا
كَذاكَ الشَّمْسُ تَصْرِفُ كُلَّ عَيْنٍ　　إذا لاحَتْ لهَـــا عَمَّا عَـــدَاهـا
وَكَيْفَ تَرَى العُيونُ جَمَالَ أخْـرَى　　تُصَاحِبُهَـا إذا كَانَتْ تـــرَاهـا
فَلا إثْمٌ عَلَيْنَـا إنْ هُيَـــــاماً　　لثَمْنَـا فِي خِضَمِّ الشَّوْقِ فــاهـا
وَلا لوْمٌ عَلى مَنْ هَامَ فِيـــهـا　　غَرَامـاً أوْ تَصَوَّفَ فِي هَوَاهـــا
وَلا حَـرَجٌ عَلَيْنـا إنْ أبَحْنَــــا　　القُلوبَ لهَـا وَأحْنَيْنَا الجِــبَاهـا
وَأثْمَلَنَا عَبيـرٌ مِنْ حَـــديثٍ　　يُمَـازِجُهُ رَحيقٌ مِنْ لَمَـــاهـا
وَكَحَّلنَا العُيـونَ بِمَا نَـــرَاهُ　　وَضَمَّخْنَا بِذِكْـرَاهُ الشِّفَاهــــا
فَلمْ أمْلِكْ سِوَى أنْ قُلْتُ لَـــمَّا　　تَجَلَّـــتْ يَمْـلأُ الدُّنْيا سَناهـــا
هَنِيئاً لِلثَّــرَى لَمَّـا عَلَيْــــهِ　　مَشَتْ تِيهاً فَعَطَّـرَهُ شَذاهـــــا
وَلوْ أنِّي قَدِرْتُ فَـرَشْتُ رُوحِـيَ　　بِسَاطاً كَيْ تَسيرَ بِـهِ خُطَـــاهـا
فَلَيْتَ دَمِي يَكُونُ لهَـــا فِـدَاءً　　إذا كَفُّ الأذَى مَسَّتْ حِمَاهـــا

◄ شاعر من الأردن.

* * * * *

كَفَاهَا مَا بِهِ شَرُفَتْ كَفَاهَا وَمَا ضَمَّتْهُ مِنْ دُرَرٍ يَدَاهَا

بِهَا نَزَلَ الكِتَابُ هُدَىً وَنُوراً إلَى أمَمٍ قَدِ اتَّبَعَتْ هَوَاهَا

فَكَانَتْ لِلَّذِيْ يُوحَى وِعَاءً فَعَزَّ عَلَى سِوَاهُ بِهِ وَتَاهَا

كَذلِكَ فَالنَّفَائِسُ حِينَ تُقْتَنَى تُصَانُ بِمَا يَلِيقُ بِمُحْتَوَاهَا

تَخَيَّرَهَا الإلهُ عَلَى كَثِيرٍ وَمِنْ بَيْنِ اللغَاتِ قَدِ اصْطَفَاهَا

وَخَلَّدَهَا بِآيَاتٍ سَتَبْقَى إذا هَرِمَتْ تَرُدُّ لهَا صِبَاهَا

حُروفٌ مِنْ حُروفِ النّاسِ لكِنْ بَعِيدٌ عَنْ تَنَاوُلِهِمْ مَدَاهَا

فإنْ تُلِيَتْ تَعَطَّرَ كُلُّ ثَغْرٍ بِأشْذاءِ الحُروفِ إذا تَلاهَا

بِهَا قَرَّتْ قُلُوبٌ فِيْ صُدُورٍ كَمِ احْتَدَمَتْ وَضَاقَتْ مِنْ شَجَاهَا

تَحَدَّاهُمْ فأعْجَزَهمْ وَتَبْقَى بِهَا الآيَاتُ تُعْجِزُ مَنْ وَعَاهَا

تَتِيهُ بِمَا اكْتَسَتْ زَهْوَاً وَيَبْقَى كِتابُ اللّهِ أجْمَلَ مَا كَسَاهَا

وَإنْ زَانَ الغَوَانِيَ مَا عَلَيْهَا مِنَ الدُّرِ النَّضِيدِ وَمِنْ حُلاهَا

وَرُحْنَ يَمِسْنَ كَالأغْصَانِ دَلًّا وَكُلٌّ بِالذيْ لَبِسَتْ تَبَاهَى

بَدَتْ فَكُسِفْنَ مِثْلَ الشَّمْسِ مِنْهَا بِمَا ازْدَانَتْ بِهِ مِنْ لفْظِ طَهَ

وَحُلِّيَ جِيدُهَا بِمُعَلَّقاتٍ ... عُيونُ النَّجمِ تَجْهَدُ كَيْ تَرَاها

وَكَمْ مِنْ عَبْقَرِيٍّ صَاغَ فِيهَا ... قَصَائِدَ رَنَّ فِي الدُّنْيا صَدَاها

فَمُ الأيَّامِ رَدَّدَهَا فَخُوراً ... وَأدْرَكَهُ غُرورٌ إذْ رَوَاها

وَكَمْ فَنٍّ بَديعٍ حِينَ يُجلَى ... تَرَى الأقْمَارَ تَسْطَعُ فِي دُجَاها

بَيَانٌ رَائعٌ كَاللَّحْنِ يَجْلو ... عَنِ النَّفْسِ الكَئيبةِ مَا اعْتَرَاها

كَطَعْمِ الشُّهْدِ أوْ ريحِ الخُزَامَى ... إذا هَبَّتْ عَشِيّاً فِي رُبَاها

أوِ المَاءِ القُرَاحِ لَدَى نُفُوسٍ ... صَوَادٍ كَادَ يَقْتُلُهَا صَدَاها

أوِ الخَمْرِ انْتِشاءً وَارْتِشَافاً ... لِمَنْ سَاقَى النَّدامَى وَاسْتَقاها

فَإنْ يَنْزِلْ عَلى قَلْبٍ سَبَاهُ ... وَإنْ يَنْفذْ إلى أُذُنٍ سَبَاها

وَكَمْ لفظٍ تَوَدُّ الطَّيْرُ لَمَّا ... تَغَنَّتْ أنْ يُضَمَّنَ فِي غِنَاها

* * * * *

وَآلَمَنِي عُزُوفُ النَّاسِ عَنْهَا ... وَمَنْ مِنْهُمْ يُبَالِغُ فِي أذَاها

رَمَاهَا بِالعُيوبِ وَكَانَ أوْلَى ... بِمَا هُوَ مِنْ جَهَالَتِهِ رَمَاها

وَيَأنَفُ أنْ يَسُوقَ بِهَا حَدِيثاً ... وَأنْكَرَهَا وَمَالَ إلى سِوَاها

يُحــدِّثُنا بِلفــظٍ أعْجــمِيٍّ كَأنَّ اللفظَ مِنْ عَــيْنٍ قَذَاهــا
يَــظُنُّ بِفِعــلِه يَزْدادُ قـدْراً وَعِنْدَ السَّامِعينَ يَــزيدُ جَاها
وَلمْ يَعــلَمْ بِأنَّ المَــرْءَ إمَّا أضَاعَ الأصْلَ بَعْدَ الأصــلِ تَاهَا
إذا نَفْسُ الفَتَى هَانَــتْ علَــيْه فَأهْوَنُ مَـا تَكُونُ عَلى عِــدَاها
وَكَمْ أمَمٍ تَــذِلُّ إذا اسْتَـخَفَّتْ بِمَاضِيهَا وَلمْ تَحْــفَظْ لُغَاهَـا
وَكَمْ أمَمٍ تَــعِزُّ إذا بَــنُوهَا أقَامُوا فَــوْقَ مَاضِــيهِمْ بُنَاهَـا
أرُونِيْ مِثْلَهَا لُــغَـةً لِقَــوْمٍ تَهَيَّبَهَا الزَّمَــانُ فَمَــا طَوَاهَـا
وَهَاتُوا مثلهاَ لُغَــةً تُــحَاكِيْ بِهَا الحُسْنَ الذيْ فِــيهَا تَنَـاهَى
وَكَمْ فــِيهَا تَوَافرَ مِنْ صِــفَاتٍ يَعُزُّ وُجُودُهَـا فِيــمَا خَلاهَــا
فَغَالِ بِقَدْرِهَا وَاحْـرِصْ عَلَيْـهَا وَحَـاذِرْ مَنْ يُسِــيءُ إلى عُلاهَـا
وَعَلِّمْهَــا وَأظْهِــرْ مَا تَــوَارَى مِنَ الـدُّرَرِ الخَفِـيَّةِ فِـي حَشَاها
ألَيْسَتْ رَمْــزَ أمَّتِــنَا وَتَبْقَى تُوَحِّـدُهَا إذا انْفَصَـمَتْ عُرَاهَـا
وَتَجْمَعُنَا عَلى نَهْــجٍ قَــويمٍ إذا سِــرْنَا بِهِ نُرْضِــيْ الإلهَ
وَنَبْلُغُ مَا يَــعُزُّ مِنَ الأمَــانِيْ وَنَشْمُخُ كَالـصُّقُورِ عَلـى ذُرَاهَـا
حَمَاهَا الـلهُ مِنْ كَيْدِ الأعَــادِيْ وَظُلْمِ الأقـرَبِينَ لــهَا حَـمَاهَا

بيوتنـا الأولـى

هديـة حسين

يا لهذا العالم الغريب كيف يتغير وتتغير معه الأشياء.. من كان يصدّق أن هذه المساحة الصغيرة، من هذا البناء القديم، كانت بسعة الكون بالنسبة لطفل لم يبلغ العاشرة من العمر ؟

ألقيت عليه السلام.. كان العم إدريس عند المدخل ، ردّ بنبرة من لا يعرفني، طلبت منه أن أتفقد البيت، قال إنها ورشة نجارة وليس بيتاً، ثم نظر إليّ نظرة شك، ربما كان يظن أنني من رجال الأمن، أو لصاً من اللصوص.. طمأنته بابتسامة وعرّفته بنفسي :

أنا سامي ابن الحاج محمود، ولدت وعشت طفولتي في هذا البيت قبل أن يصبح ورشة نجارة.. ألم تتذكرني يا عم إدريس ؟

فتح عينيه المغبشتين، فرد ذراعيه، وأخذني بالأحضان، مفسحاً لي الطريق للدخول .

تجولت في زوايا المكان والدهشة تتملكني، لم أصدّق أن البيت تقلص على هذا النحو- قلت للعم إدريس الذي اشترى البيت من أبي عندما كنت صغيراً وحوله إلى ورشة للنجارة- وقلت أيضاً : ما الذي حدث؟ كيف تصبح الأمكنة صغيرة حينما نرحل عنها؟ البيت لا يتسع لعائلة من أربعة أو خمسة أفراد، بينما كنا أحد عشر فرداً نسكنه.. أمي وأبي وجدي وجدتي وسبعة من الأبناء .

هنا، في هذه الصالة المفروشة بنشارة الخشب، كان أبي يستقبل ضيوفه، وجدي يتوسط المجلس، منه تبدأ الحكايات وإليه تنتهي.. أمي تعد الطعام لنا وللضيوف دون كلل أو تبرّم، تساعدها جدتي قبل أن تفقد بصرها، استقبال الضيوف عادة شبه يومية لم يتخلّ عنها أبي حتى في أحلك الظروف.. وكنا نحن الصغار نقرفص ونصغي للحكايات التي تمتزج بدخان سجائرهم، ونضحك مثلما يضحكون.

خطونا، أنا والعم إدريس، نحو الغرفة الملاصقة للصالة، انكمشت ملامح وجهي ومس الأسى قلبي ، أحسست بغصة فتوقف الكلام على شفتي.. نظر العم إدريس إليّ وقال :

أدرك ما تعانيه.. هذه هي الغرفة التي مات فيها جدك وأبوك ومن بعدهما جدتك .

◄ قاصة من العراق .

لم أستسلم تماماً ولم أقع في فخ الألم، بل انتشلت نفسي ووقفت على ضفاف الأحزان للحظات ثم غادرتها إلى غرفة جدتي ، فتراءت لي ضاحكة.. كنت أساعدها كثيراً بعد فقدانها البصر، صرت عكازها الثاني، وكانت لا تكف عن زجر إخوتي.. ما إن تسمع صوت أحدهم حتى تحرك عصاها باتجاهه وتضربه مدّعية أنها لم تقصد.. كانت تنزعج كثيراً من شقاوة إخوتي وعراكهم، وهم بدورهم لا يكفون عن إزعاجها بالمزيد من الصخب.. عندما اقترب أجلها طلبت أن تنقل إلى الغرفة الأخرى حيث مات فيها جدي وأبي، صرنا نسميها بعد فواجع الموت بغرفة الأحزان.

انتبهت لصوت العم إدريس يقطع عليّ استذكاري وهو يقول :

الأحزان الكبيرة تصغر بمرور الوقت ولم يبق منها إلا الذكريات، الحياة لابد أن تستمر يا ولدي.

الغرف جميعها تحولت إلى مخازن للأخشاب، أما الصالة فقد أضحت مكاناً للورشة، يشرف العم إدريس على العمل بثلاثة عمال تحت إمرته.. الدرج المفضي إلى السطح، المثلومة حوافه، تغير درابزينه من الحديد إلى خشب الصاج، روائح البيت القديم اختفت مثلما اختفت معالمه، حلّت محلها روائح الدهانات والأصباغ والنشارة.

احتسينا الشاي في الشرفة المطلة على الشارع العام، الشارع تغير هو الآخر، أرصفته تحوّلت إلى بسطات تبيع كل شيء، وإلى عربات للملابس المستعملة ووجبات الطعام السريعة .

أخذتنا شجون الكلام إلى ذكريات أبعد مما كنت قد خططت لنبشها، وكنت حين يمسك العم إدريس بخيوط الحكايات أرى نفسي ذلك الطفل الغرير وأحس بعصا جدتي ترتفع وتحط على رؤوس وظهور إخوتي فيزدادون صراخاً، وأضحك، هي أيضاً تضحك معي، ويتسع البيت.. حتى إذا ما أعادني العم إدريس بصوته الشائخ تقلصت المسافات وضاق البيت على ساكنيه.

عندما ودّعته، وعدته بالعودة لزيارته بعد أن ألح في ذلك، قلت له : سأمر عليك كلما سنحت الفرصة.. هو لا يدري بأنني لا أقيم في البلد، لقد هاجرت منذ عشر سنوات، وبرغم الفرص الكثيرة التي أتيحت لي، لم أفِ بوعدي، صار العالم يصغر من حولي...... وتكبر أحزاني.

نيسان ٢٠١٠



بسمة النمري / الأردن

كـل مــا تبقـى

انتصـار عبــاس

وجهي وجع المدن
وغبار الريح

وعيناي مطر الشوارع
طوابع البريد
وشلال دم في مذابح القديسين

دمي عسل الخوابي
وماء السبيل

وذاك اللعين جسدي
يراقص جثة في جنان
حسي

منْ أقرأه دمي
منْ علمه رقص المرايا
وألبسه حديقتي ؟ !
منْ قلده عقيق بسمتي
منْ ؟! منْ ؟! منْ ؟!
منْ يزرعه
وطنا
قمراً
غسقا
في نبض الأيام
ويمضي ....
منْ .. منْ .. منْ ؟ !

* * *

غشي نورها نور عينيه ..أغمض .... بأصابعه يحتسي قهوة عينيها ..

رحلت دون أن يدري..

* * *

صلبته على جدار الانتظار .. هدرت سيول الشوق في دمه، فأصبح ضريحا، مزارا، لعاشق متلهف وحبيب ينتظر..

* * *

بأطراف أصابعها علقت رسمه على الجدار .. وراحت تحطب أغصان الخاطب الجديد..

* * *

سؤاله جواب فما المبرر لكل تلك الأسئلة ؟

* * *

ولما أوردته ماء الروح .. ناح بعصاه بعيداً ... ينبش الطريق...

* * *

قطعت الحبل فيه .. فأصبح صدَيقا

* * *

في ذاك البيت المظلم .. كان ممدداً على الأرض.. ينظر للنافذة ، يستعطف النور ...

وفي البيت المجاور كانت تتراقص أضواء القناديل والشموع ، لتفرح بزفاف جديد ....

◄ كاتبة من الأردن.

هل الشعر مهم ؟

مارغريت راندال

ترجمة : د. صبار سعدون سلطان

(مارغريت راندال "١٩٣٦-.." شاعرة أمريكية وناقدة ومدافعة عن حقوق المرأة وكاتبة ومصورة وناشطة اجتماعية)

يثير جميع الشعراء وقراء الشعر السؤال التالي: هل الشعر مهم ؟ بمقدورنا أن نطرح هذا السؤال بعدة طرق مختلفة.

إذ نستطيع أن نسأل عما إذا كان الشعر يشكل أهمية في العالم الأوسع، ما إذا يمتلك القدرة على التغيير بل حتى التأثير على الكيفية التي نفكر أو نشعر بها ، وعلى ما نعتقده والطريقة التي نتصرف بها ، وما نتمناه لأنفسنا ولغيرنا. فهل يستميل مشاعر حبيبي؟ وهل يوفر الأمان لأطفالي؟ وهل يستطيع أن يوقف التغير المناخي ويطعم الجياع ويعزز العدالة بصورة فاعلة ، أو يزيل المظالم وينهي الحروب؟ هل بمقدور الشعر أن يجلب السلام الدائم؟ والمسألة لا تتعلق بقصيدة معينة أو مجموعة قصائد تحظى بأهمية بالنسبة لمجموعة من الناس على مر العصور. إذ هناك العديد منها وبكل قوة.

إن شعراء على درجة من التباين من أمثال سابغو وباشو ونغوين دو وميفلانا رومي وسيزار فاليجو وبابلو نيرودا وناظم حكمت و ر.م. ريلكة ووالت وتمان و سيزلو ميلوسز وألين غنسبرغ وأدرينا ريتس وجون جوردان وجوي هارجو ، ليسوا سوى النزر اليسير من أولئك الذين تركوا بصماتهم على حيوات الناس. والسؤال هو : هل بمقدور الشعر بوصفة عملية ونتاجاً – أي كجنس أدبي – أن يشكل أهمية؟ وإذا كان الرد بالإيجاب، فيكف يتأتى ذلك؟

لعلنا نطرح أسئلة أكثر حميمية حول الشعر، لربما أقل طموحاً لكنها ذات معنى بالنسبة لمجتمعنا الإنساني، على سبيل المثال، هل يستطيع الشعر أن يزرع الأمل، هل يستطيع أن يجعلنا أكثر تروياً ويعلمنا ويمدنا بالراحة في وقت الشدّة ويداوي الجراح ويمنحنا السلوى؟ ما هي مسؤولية الشعر نحو اللغة؟ هل يستطيع أن يكشف أوجه الغموض ويحل المشكلات؟ وهل يستطيع أن يغير من وعينا وسلوكنا ويساعدنا على الحوار مع الآخرين وإقناعهم؟.

ماذا بشأن موروثنا الثقافي والنقاش اليومي والنبرة وطبقة الصوت واللون؟ كيف يستطيع الشعر أن يثري الثقافة ويساعد على كتابة التاريخ والمحافظة على الذاكرة

◄ أستاذ جامعي وباحث من العراق .

وتقديم رؤية ونظرة مستقبلية؟ بأية طريق يساعد على التخفيف من أو استبدال الأكاذيب التي تنهال علينا في كتب التاريخ التي يدونها المنتصرون والسير والمقالات بل حتى من الصحافة الأكثر التزاماً؟

لقد حظي الشعر بهذه الأهمية بالنسبة لصديقتي كاري هيرز، إذ بعثت برسائل إلكترونية إلى أصدقائها قبل أسبوعين من وفاتها بسرطان المبيض. وقد اشتملت رسالتها على قصيدة للشاعرة ماري أوليفر وهي بمثابة هدية الفراق. لقد كان عنوان القصيدة "غابات الماء الأسود". وتحضرني بعض هذه الأبيات " انظر إلى الأشجار / تغير أشكالها إلى أعمدة من ضوء كل شي / سبق لي أن تعلمته في حياتي / يعيدني من جديد إلى هذه النيران / نهر الضياع الأسود / الذي يقع الخلاص على ضفته الأخرى والذي لا يقيض لأي منا معرفة كنهه".

سمحت لنا هذه القصيدة أن نتنفس الصعداء لدى استلامنا إياها ، وجعلتنا نتبيّن معناها عندما ألقاها رجل الدين عندما ووريت الثرى . لقد استمرت تلك القصيدة في إحياء ذكرى صديقتنا ورقتها المتناهية وصورها ذات الدلالات العديدة وإصرارها الذي لا يلين ودماثتها الرائعة. لكنها فعلت أكثر من ذلك كله.

فالـــدروس المستقـــاة منهـــا تنطـــوي علـــى مستويـــات عديدة، بإمكاني أن أورد العديد من هذه النماذج حين تنجح قصيدة معينة أو مجموعة من القصائد أن تخفف من الحزن وتمدني بالشجاعة وترسم صورة لم تكن في الحسبان أو مجرد تعبير عن فكرة أو عاطفة كما لم تفعل أية قصيدة من قبل.

لقد جرى تناقل القصائد سراً من المعتقلات وأُنشدت على مسامع الناس في ساحات الوغى وحملتها الأجيال جيلاً بعد جيل وكتبت على الحيطان وفي المذكرات ووزعت في منعطفات الشوارع وتم إيصالها عبر البلدان في قطارات الشحن في الثلاثينات من القرن الماضي. لقد شغلت هذه الفكرة مساحات كبيرة وتناقلتها الناس همساً ومن ثم فإنها أحيت مواقف وأحداثاً وبشراً بطرق مذهلة. تحملنا روح الدعابة فيها على الضحك، وتستطيع حقائقها أن تحبس أنفاسنا. يستطيع التعقيد اللغوي المحكم فيها إن يوصل إلينا من المعرفة أكثر من أي نص نثري آخر. أن قدرته على استثارة العاطفة غالباً ما يجعله قادراً على نقل التجربة بطرق قل نظيرها في الكتابة الاعتيادية.

معلوم أن الشعر يغير اللغة. فالتغير الثقافي يؤثر بالحد المسموح به وما يمكن أن نسميه مقبولاً أو زائداً.

فالذي يثير الدهشة أو الابتكار لاحقاً يكمن في القاموس اللغوي. كذلك من الواضح أن كل أداة توصيل جديدة مثل البرقيات والهاتف والحاسوب والهاتف المحمول وجهاز الموسيقى (آي بود) وبلاك بيري وجاهز القراءة اللاسلكي (كندال) والأجهزة الإلكترونية الأخرى التي لا تكف عن التطور باستمرار – تستطيع أن تحدد نوعية الشعر. فالدردشة والأصوات وإرسال الأصوات القصيرة من شأنها أن تدفع اللغة نحو الإيجاز وترغمنا على قول ما نقصده فوراً. إلا أنها تفعل أكثر من ذلك ، إذ أن ترتيب الكلمات وإلقاءها تبرز في الكيفية التي نعيش بها الحياة ، ونمضي في إعجابنا بالأوراق القديمة وجمال الافتتاحيات الصحفية، أن هذه التقنيات المتطورة بشكل مضطرد تعيد

تطوير ذاتها باستمرار وتتغير بالطريقة التي نتحدث بها إلى بعضنا الآخر.

إن الطريقة التي يلقي بها الشاعر قصيدته إلى جمهور معين واستجابة ذلك الجمهور، من الممكن أن تغير القصيدة وإلى الأبد والمعنى يتبع ذلك.

لعل قدرة الشعر على اختزال فكرة أو عاطفة معينة إلى أدنى حد من التعبير هي التي تضفي عليه سر خلوده. لقد جئت إلى الشعر في زمن معين وسلسلة من الأماكن وشأني بذلك شأن العديد من أبناء جيلي فقد كنت مرغمة أيام التلمذة على استظهار العديد من القصائد الرتيبة التي لم أفهمها ولم استطيع أن أحدد السمات المشتركة فيها.

إذ أن إلقاء أحد المدرسين لقصيدة هنري وادسورت لونغفيلو "ايفانجلين" و "هيا وثا" افقدهما المعنى والاهتمام. وكذلك أزال إلقاء مدرس آخر لقصيدة ادغار ألن بو "الغراب" كل ربط في ذهني بين تلك القصيدة وتجربتي الشخصية.

كذلك بدت سونيتات شكسبير هي الأخرى مملة وغير مفهومة، أن هذا التشويه – ومن المحزن أن هذا أمر شائع بما يطرح في مناهج التربية – أقنعني بأني أضمر له الكراهية.

والمرة الأولى التي أحسست بها أن قصيدة قد أثرت بي أيما تأثير كانت بعد عدة سنوات من ذلك التاريخ، وتحديداً قبل أن أنهي عامي الأول من الجامعة، كان ذلك في العام ١٩٥٦. ففي حفل أقيم في منطقة غيست ماونتينز في البكوريك، ألقى أحد الأشخاص بصوت جهير قصيدة صدرت حديثاً بعنوان "أضواء المدنية" وهي الطبعة الصغيرة وباللونين الأبيض والأسود في ديوان ألين غنسبرغ "العواء" وقد شدتني القصيدة ليس بسبب من كلماتها وإيقاعها بل قوة وروح القصيدة التي تشكل عنوان الديوان وبما أفصحت عنه حول مشاعر جيلي وأحلامهم على خلفية من أجواء الخنوع والنفاق والقبح والأكاذيب التي طبعت فترة الخمسينات وما كشفته عن ذاتي وكل ما يحيط بي.

وقد كتبت إلى غنسبرغ عن قصيدته "أضواء المدينة" وأخبرته بأني سألتقي به في ناصية أحد الشوارع في مدينة سان فرانسيسكو في التاريخ الفلاني.

وقد أمضيت الليل والنهار وأنا أقود سيارتي دون أن يراودني أدنى شك بأنه سيكون هناك، وفي الوقت المحدد ذهبت إلى تلك الزاوية وانتظرت ولم يظهر غنسبرغ، وبعد عدة أعوام وبعد أن توطدت عرى الصداقة بيننا ونحن نعمل في الجانب الشرقي من مدينة نيويورك، كنا نضحك كثيراً من سذاجتي الريفية.

لم أكن يوماً جزءاً من قصائد ألـ بيت .Beat أن شعري مدين بالكثير إلى تقاليد "الجبل الأسود" و " الصورة العميقة" وكذلك كارلوس وليمز كارلوس وسيزار فاليجو بعد أن تمكنت من ولوج العالم الناطق بالإسبانية . لكن ديوان "عواء" مزقني وكشفني على حقيقتي وهو أمر اعتقد أنه أحد الأشياء التي ينبغي للقصيدة الناجحة أن تؤديه.

في العام ١٩٦١ ذهبت إلى مدينة مكسيكو وهي كانت فاتحة لرحلة استغرقت ربع قرن شملت كلاً من كوبا وبيرو

ونيكاراغوا. وبعد أن وصلت إلى المدينة الجديدة لوحدي اتجهت إلى شقة الشاعر البيت الأمريكي فيليب لامانتيا وزوجته لوسيل. وفي كل ليلة يجتمع رهط من الشعراء الشبان هناك، من المكسيك وأجزاء أخرى من أمريكيا اللاتينية والولايات المتحدة.

ورغم أن قلة منا كانت تستطيع أن تقرأ وتتحدث بلغة الآخر بشيء من الطلاقة ، إلا أننا كنا نشترك بعدد من القصائد الجديدة ونستمع إلى إيقاعات بعضنا ونعلق على مواضيع غير متوقعة. تشير هذه الصالونات الأدبية القائمة على إلقاء الشعر والاستماع إليه إلى حاجة متأصلة لوجود منبر يمكن الرجوع إليه في أمور النشر والترجمة ومعرفة أعمال بعضنا البعض.

وقد قررنا أنا والشاعر المكسيكي سرجيو موندراغون أن نؤسس مثل هذا المنبر. كان ذلك في فترة التسعينات التي تعج بالنشاط وفي احد مراكز المدينة النشطة ثقافيا في تلك القارة. لقد أسّسنا واشتركنا بتحرير مجلة ثقافية نصف سنوية تدعى "الكورنو أميلا مادو" التي سرعان ما أخذت تنشر لمجموعة متنوعة من الشعراء المستقلين من كافة أرجاء العالم ، بما في ذلك غنسبرغ باللغة الإسبانية لأول مرة وأرنستو كاردينال باللغة الإنجليزية لأول مرة أيضا. وقد واصلت المجلة النشر لمدة ثمانية أعوام ونصف، وقد أصدرنا أعداداً يتراوح معدل حجمها بين ٢٠٠ و ٣٠٠ صفحة، وكانت هذه المجلة محور نهضة أدبية نقلت الأدب من أروقة الأكاديميا ووضعته في قلب الإبداع والتغيير.

منحتني قراءة الكثير من الشعر باللغة الإسبانية والاستماع إليه شيئاً هاماً آخر. أعتقد أن معرفة أكثر من لغة يثري قدرة الإنسان بدرجة كبيرة على استكشاف كلا اللغتين. ولو كنت على إلمام بأكثر من لغتين ، فإنه من المؤكد أني سأستفيد من ذلك بدرجة أكبر.

وفي تلك الأعوام الثمانية وجدت أن عملية تحرير مجلة ثقافية نصف سنوية قد جعلتني على تماس مع شعراء يكتبون باللغتين الإنجليزية والإسبانية، بل مع ترجمات من لغات أخرى ورحت أتواصل مع الكلمة المنطوقة والمكتوبة بدرجة يتعذر تقييمها على النحو الأمثل.

وفي تلك الفترة التي سبقت ظهور عصر الانترنت فإن الكتابة والنشر كانت تعتمد على نظام بريدي غير متطور مثل الرسائل وأماكن طباعة صغيرة يديرها شخص واحد وأحياناً مكالمات تلفونية من مسافات بعيدة ، وفي كل يوم نفتح صندوق البريد المجاور لنا حيث تنتظرنا العشرات من الرسائل والمخطوطات ، وكنا نقطع الشوارع مشياً على الأقدام من أجل الحصول على الإعلانات ونجمع كل عدد من أكشاك الكتب المحلية وكنا نفترش الأرض لكي نملأ الطلبات المتعلقة بخمس إلى عشر نسخ من الأعداد المخصصة لأماكن مختلفة.

وفي العام ١٩٦١ علمتني تجربة الاحتكاك بكتّاب أمريكا اللاتينية الشبان بأن الشعراء يستطيعون أن يكتبوا عن أي شيء. إذ سبق لي أن تشربت بروح الخمسينات التي قوامها أن السياسة ينبغي ألا تكون جزءاً من الشعر وأن الشعر الجيد حسب تحذيرات الأكاديميا ينبغي أن يكون بعيداً عن السياسة. وفي أمريكا اللاتينية وأجزاء أخرى من العالم يدرك الشعراء بأن التقليد والإفراط في النواحي العاطفية والكلام الجاهز والزيف والإفتقار إلى احترام الكلمة يمكن أن تشكل خطورة على القصيدة.

إذ أننا كتبنا عن كل شي نعرفه وما هو ضروري بالنسبة لتجربتنا والشيء المهم بالنسبة لتجربة العديد من شعرائنا الشباب في الستينات والسبعينات والثمانيات هو الحاجة إلى تغير اجتماعي.

كذلك عرفت في أمريكا اللاتينية أهمية الموروث الشفاهي وهو موجود في كافة أرجاء العالم بما في ذلك الولايات المتحدة الأمريكية بطبيعة الحال، لكن ربما بسبب أن موروثاتهم الثقافية كانت تحظى بالتقييم، فإن الشعراء الذين التقيتهم في الستينات كانوا أقرب إليها بدرجة كبيرة مما أنا عليه بالنسبة لموروثي الثقافي. فقد وظف هؤلاء إيقاعات الناس في الكلام وضمّنوها في أعمالهم.

وحين بدأت الاهتمام بالتاريخ الشفاهي خصوصاً مع النساء، أخذت أدرك كيف أن المفردات اليومية والإيقاع وطبقة الصوت يمكن أن توظّف لنقل الأفكار الحية وبدأت أدمج في شعري أنماط كلام الناس العادي.

أجل كنا نؤمن بأن الشعر يستطيع أن يغير العالم، ورددنا هذا الكلام في العديد من افتتاحيات المجلات والصحف، وأما القصائد التي قمنا بنشرها والتي كتبها رجال دين وسيا سيون وأبناء قبائل أصليون وباحثون ورجال ونساء من العمال — فكلها رددت هذه الفكرة بصورة أو بأخرى. وكما قلت كنا شباباً على قدر كبير من السذاجة وكنا مندفعين بالقوة والحماس وليس الفهم الواقعي لأهمية عملنا بالنسبة للتركيبة العامة للأشياء.

وكنا نحدس الطرق التي تتجسد بها الكلمة وتتحرك، وهو شيء عرفته التقاليد الثقافية ووضعته في حيز التطبيق طيلة الألفية الثانية.

أن أفضل القصائد تسبح في فضاء سحري حيث تتحول الكلمة إلى طاقة والطاقة تعيد تشكل نفسها بطرق يتعذر إدراكها تماماً. أن هذا السر ذاته جزء من سحر القصيدة وهو الذي يمدها بالقوة.

أن اللغة والصوت وحالات الصمت — بالإضافة إلى المعنى- كلها مكونة من الجزيئات ونقاط التشابك والذاكرة والموسيقى والذبذبات واللون والضوء. أن الجمع بين هذه العناصر بطرق جديدة ومختلفة يسير باتجاهات جديدة ومختلفة من وإلى القصيدة.

لم أعد أؤمن بأن الشعر وحده يستطيع أن يغير العالم إلا أن الشعر يحظى بأهمية لربما بصورة أكثر مما نعرف. والحقيقة أننا نتجاهل أو نغض الطرف عن صفاته السحرية والحدسية والتي يتعذر وصفها، لا سيما في أوقات الشدة. إني على يقين بأن للشعر دوراً ينهض به في المجتمع الحي والدائم التغيير، خصوصاً بالنسبة لأولئك من أمثالنا الذين يأملون بأننا لن ننتهي بسبب من جهلنا وكسلنا وطمعنا.

• المصدر: World literatare Today, VOL 84, No.3 (March – April),2010 PP.74-7

فرانز كافكا: هل هو صهيوني؟ وما هي الكافكاوية؟

رسمي أبو علي



عرضت لجنة السينما في مؤسسة عبد الحميد شومان، قبل بعض الوقت فيلماً شكّل في الواقع مقاربة ممتازة لرواية فرانز كافكا "التّحوّل"، والتي كانت قد صدرت في بيروت، في ستينيات القرن الماضي بعنوان: "المسخ"، بترجمة عربية بقلم منير البعلبكي، وهي رواية كافكا المعروفة، التي تبدأ بداية غريبة، حيث يقول المؤلف مفتتحاً روايته كما يلي:

ما أن أفاق غريغور سامس ذات صباح، حتى وجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة ضخمة كريهة..

هذا المفتتح الغريب أحدث نوعاً من الصدمة الإبداعيّة لدى ماركيز، الذي صرّح بأنه قرر أن يصبح روائياً، بعد أن قرأ هذه الجملة الغريبة –ولعلّ في لا معقولية هذا المفتتح وفي غرائبية يكمن الكثير مما كتبه ماركيز من نمط من الأدب، عرف بالواقعية السحرية .

والحقيقة أن عرض الفيلم أثار في نفسي فضولاً لمعرفة المزيد عن كافكا وعن عالمه، كما اثار فضولاً موازياً عمّا إذا كان كافكا صهيونياً، وهو الانطباع الذي شكّله عدد من الباحثين والكتاب العرب خلال الثلاثة عقود الماضية.

فهل كان كافكا صهيونياً؟

بحثت عن مصادر للبحث فوجدت كتاباً ممتازاً عن هذا الموضوع بعنوان: "هل ينبغي إحراق كافكا ؟" للباحثة والكاتبة بديعة أمين، وقد صدر هنا في عمان عن المؤسسة

◄ كاتب من الأردن.

العربية للدراسات والنشر بالتعاون مع دار المهد للنشر والتوزيع في عام ١٩٨٣، في طبعة ثانية ، وقد صدرت الأولى عام ١٩٨١ ، عن دار الآداب في بيروت.

يقع الكتاب في ٣٧٠ صفحة، تؤكد فيه المؤلفة، في كل مناسبة، حقيقة توصلت إليها بعد بحث طويل وتأمل عميق، ورجوعاً إلى العديد من المصادر الغربية أن كافكا لم يكن صهيونياً بالقطع.

وفي مقدمة الكتاب لا تخفي الباحثة غضبها من عدد من الكتاب والمترجمين العرب الذين صدّقوا التزييف الصهيوني، زاعمين أن كافكا صهيوني ، ومعروف إنهم أي الصهاينة -افتتحوا قسماً خاصاً في الجامعة العبرية في القدس يختص بدراسات كافكا، ليثبتوا أن كافكا صهيوني، وكانوا قد حاولوا أن ينسبوا عددا من الشخصيات اليهودية المرموقة مثل انشتاين وسبينوزا إلى الصهيونية، وعلى الأقل حاولوا الإيحاء بأن هذه الشخصيات تدين لليهودية بعبقريتها، وبالتالي روجوا فكرة أن الخلاص للجنس البشري برمته يكمن في عبقرية الشخصية اليهودية.

ويبدو، كما تقول المؤلفة، أن الباحثين و الكتاب العرب قد وقعوا في هذا الفخ، واخذوا يروّجون بدورهم لمقولة أن كافكا صهيوني. وتشير المؤلفة هنا بشكل خاص إلى عدد خاص من مجلة "الأقلام" العراقية، كان قد صدر في أواخر سبعينيات القرن الماضي، أكد فيه عدد من الكتاب و الباحثين العراقيين أن كافكا صهيوني، ولا شك في ذلك، كما تشير أيضاً إلى قصة ترجمها ونشرها كل من الناقد فيصل دراج ومحمود موعد في مجلة الآداب الأجنبية في دمشق عام ١٩٧٣ -والقصة بعنوان: "بنات أوى وعرب" ، وقد أكّد هذان الباحثان الناقدان، ومن خلال هذه القصة القصيرة، أن كافكا صهيوني- وهنا أيضاً تفنّد الباحثة -ومن خلال القصة- خطأ المترجمين أيضاً، إذ أن تأويلهما للقصة كان مبنيّاً على فكرة مسبقة، هي أن كافكا صهيوني- وقد حاولا أن يثبتا ذلك .. أي أنهما انطلقا سلفا من فكرة صهيونية كافكا، وحاولا البرهنة على هذه الحقيقة من خلال عملية تأويل معينة ليست صحيحة.

ماكس برود ديانوش،

معلوم أن ماكس برود كان صديقاً حميما لكافكا في براغ، حيث كانا يعيشان -وكان ماكس يهودياً صهيونياً كثيراً ما حاول اجتذاب كافكا إلى اعتناق الصهيونية - ولكن كافكا المتوحد المستفزّ كفرد في مواجهة العالم، لم يكن أيديولوجياً بأي شكل، ولم يبشّر بشيء، ولم يؤمن بشيء. كان رائياً كبيراً، وقد سجّل هذه الرؤيا الكافكاوية شديدة السواد و القتامة في أعماله الأساسية، التي تتمثل في روايات "التحول – القلعة – المحاكمة" وتقول المؤلفة بديعة أمين أن ماكس برود كان يمارس تأثيراً يُشبه السحر على كافكا لسنوات طويلة، ولكن كافكا سرعان ما أخذ بالانفصال عن ماكس برود إلى أن صرح أخيراً بان ماكس أصبح شخصاً غريباً بالنسبة له – لكن علاقتهما ظلّت قائمة بشكل ما، ومعلوم أن كافكا طلب من برود أن يقوم بحرق أعماله بعد موته.. ولكن برود لم يستجب لطلب صديقه، ولكن يبدو أنه وجدها فرصة للتلاعب والتزوير والتأويل المصطنع، وخاصة لرواية – القلعة – ليثبت أن هذه الرواية تؤكد صهيونية كافكا..

تزوير، وخاصة أن برود نفسه اعترف بأنه قام بحذف وإضافة بعض الجمل، زاعماً أن الخط لم يكن واضحاً..

يانوش وهو مثقف يهودي آخر من براغ بميول صهيونية، أكمل ما بدأه ماكس برود، زاعماً أن كافكا كان صهيوني الهوى – وقد شكل هذان الكاتبان حجر الزاوية للحركة الصهيونية، التي بنت على دراستهما عالماً كاملاً من الأبحاث، يؤكد أن كافكا صهيوني – والحقيقة أن كل هذا لم يكن إلا تزويراً فاضحاً، إذ أن كافكا لم يكن صهيونياً بأي حال. وهنا تبذل المؤلفة جهوداً حثيثة تستحق الإعجاب، لتفنيدها أراء كل من برود ويانوش والحركة الصهيونية من بعدهما. وقد يقال إن الباحثة عربية وذات أهواء بدورها، ويمكن قول الكثير بهذا الشأن، ولكن لحسن الحظ تذكرت أن الروائي الكبير كونديرا وهو من أصول يهودية من براغ كان قد نشر فصلاً عن كافكا نشره في كتاب ظهر في الأسواق العربية مترجما تحت عنوان: "فن الرواية" والحقيقة، أنه ظهر بترجمتين الأولى للسيدة أمل منصور، والثانية للمترجم السيد بدر الدين عردركي .

وأهمية هذا المقال كما قلنا هو أنه صادر عن كاتب يهودي. والغريب أن مسألة أن يكون كافكا صهيونياً أو غير ذلك لم تتطرق أصلاً إلى ذهن كونديرا، الذي حلل الكافكاوية بشكل جذري عميق لم يسبق له مثيل، فماذا يقول كونديرا عن الكافكاوية؟

ما هي الكافكاوية ؟

تنهض الكافكاوية على عدد من الرؤى القاتمة للوضع البشري في العالم كله خلاصته أن الفرد في هذا العالم بات يعيش وسط عالم واحد، هو عبارة عن مؤسسة متاهيّة هائلة لا يستطيع منها فكاكاً، ولا يستطيع فهمها أيضاً.

إذن فإن كافكا، وفي وقت مبكر، رأى طغيان المؤسسات النابعة من نظم شمولية، ورأى أن الإنسان الفرد أصبح مجرد رقم أو أقل من ذلك، والأدق أنه تحول إلى ملف – فهو إذن ظلّ لملف في أحسن الأحوال – وهو يهبط إلى ما دون ذلك في روايته "القصر"، التي تحوّل فيها المسّاح إلى وضع أصبح فيه وجوده ذاته خطأ. وبهذا فإن الملف الذي يختزل الفرد الآن في أي نظام أصبح كما يعلق كونديرا أشبه بالفكرة الأفلاطونية، التي تمثل الواقع الحقيقي. في حين أن الوجود المادي للإنسان ليس إلا انعكاساً معروضاً على شاشة الأوهام والحقيقة أن المسّاح في رواية "القصر" ليس إلا ظلاً لملفه. لا بد إنه أقل من ذلك بكثير. إنه ظل خطأ في ملف، حيث أن أحداً لا يريده في الواقع – وهكذا فقد بات هذا المسّاح لا يمتلك حتى حق الوجود كظل.

ويعلق كونديرا على مأزق الإنسان المعاصر بقوله: غالباً ما عرّى الروائيون قبل كافكا المؤسسات، بوصفها مساحات تتصارع فيها المصالح الشخصية أو الاجتماعية، أما لدى كافكا فالمؤسسة آلية تخضع لقوانينها الذاتية، التي وصفها مجهول في زمن غير معلوم. وهي قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية، وبالتالي فهي قوانين غامضة تقودنا حتماً إلى اللاهوت مرة أخرى، الأمر الذي جعل بعض النقاد يظنون أن روايات كافكا ما هي إلا حكايات رمزية دينية، وهنا أيضاً لا يوافق كونديرا على هذا الرأي، قائلاً بأن كافكا لم يكتب حكايات دينية رمزية. لكن الكافكاوية لا تنفصل عن مظهرها اللاهوتي، وبالأحرى اللاهوتي الزائف عندما يبحث العقاب عن الخطيئة.

هذه سمة أخرى من السمات الغريبة، التي تحملها روايات كافكا، حيث العقاب يبحث عن الخطيئة وليس العكس ففي رواية دوستويفسكي " الجريمة والعقاب "فإن راسكولنيكوف، وبسبب شعوره الجارف بالذنب بعد أن قتل

العجوز. يبحث عن عقوبة ليرتاح. أما لدى كافكا فالمنطق معكوس إذ لا يعرف المعاقب سبب عقابه، وتبلغ عبثية العقاب درجة لا يستطيع المتهم معها تحمّله، فيودّ كيما يستريح أن يَعثرَ على تبرير لعقابه، فالعقاب هنا يبحث عن الخطيئة وليس العكس.. وفي هذا العالم اللاهوتي الزائف يتوسّل المعاقب كي يُعترف به مذنبا – هذا هو جوهر عالم كافكا.رؤيا مبكرة لانسحاق الفرد. في وقت مبكر نسبياً رأى كافكا المصير الذي آل إليه الفرد في عالم اليوم المعولم أخيراً، والذي يعني أن مؤسسة عملاقة على مستوى العالم باتت تحكم بقبضتها على إنسان اليوم في أي مكان في العالم..

هل هذا مبالغ فيه؟ لا أظن ذلك حيث إن كونديرا لا يستثني حتى أوروبا و إنسان أوروبا من هذا المصير، أوروبا التي لا زالت تعتقد أنها ديموقراطية، وإن نظمها تختلف عن النظم الشمولية في العالم.. يرى كونديرا أن هذا مجرد وهم – فأوروبا مثل غيرها الآن، لكنها لا تعرف ذلك؛ لأنها فيما يبدو فقدت إحساسها بالواقع.

ذلك أن الكافكاوية كما يعرفها كونديرا تمثل قوة أولية كامنة في الإنسان وعالمه. وهي قوة كافية غير محدودة تاريخياً، ترافق الإنسان حتى الأبد تقريباً.. كما لو أنها دفق اللاهوت المسيحي الخطيئة الأصلية للإنسان، عندما أكل آدم التفاحة المحرَمة.. ولكن الله أرسل المسيح فيما بعد، ليفتدي الإنسان، ويخلصه من خطيئته الأصلية –ولكن عالم كافكا– متاهة كافكا التي هي عالمنا بالذات لا يأتي فيه أي مسيح، فلا خلاص هناك ولا أمل!

استقلالية كافكا الجذرية!

يقول كونديرا بأن الكافكاوية ليست مصطلحاً سوسيولوجياً أو سياسياً. لقد فُسّرت روايات كافكا بوصفها نقداً للمجتمع الصناعي. وللاستغلال وللاستغراب و للأخلاق البورجوازية. وبإيجاز: الرأسمالية، لكننا لا نعثر في عالم كافكا على أي شيء تقريباً مما تنطوي عليه الرأسمالية: ليس فيه المال أو سلطته، ولا التجارة ولا الملكية والمُلاّك ولا صراع الطبقات. كما أن الكافكاوية لا تستجيب أيضاً لتعريف الشمولية، فليس في رواياته حزب ولا أيديولوجيا ولا سياسة ولا شرطة ولا جيش..

وخلاصة القول أن كونديرا، وهو يهودي أيضاً، يؤكد بشكل لا يقبل الجدل أن كافكا كان مستقلاً تماماً، ولم تكن له أية مصالح سياسية. وبالتالي فهو لم يكن صهيونياً وبالكاد كان يحس أنه يهودي..

يعبر دريدا عن هذا الرأي قائلاً: إذا كنت أتمسك بتراث كافكا بمثل هذه الحماسة. وإذا كنت أدافع عنه كما لو أنه تراثي الشخصي؛ فإن ذلك عائد إلى الاستقلالية الجذرية لروايات كافكا بعيداً عن أي هدف أو أيدلوجياً.. وبفضل هذا الاستقلالية الجذرية تحدث فرانز كافكا عن شرطنا الإنساني، على النحو الذي يتجلى فيه في عصرنا. بطريقة لا يستطيع بها أي تفكير سوسيولوجي أو سياسي أن يحدثنا مثله عنه..

كما أننا – لكل هذا– لسنا بحاجة إلى مزيد من القول، وهو أن كافكا ليس كاتباً صهيونياً على الإطلاق – وخير الشهادات من صدرت من أهل البيت، وقلنا إن كونديرا: –مثل كافكا– يهودي من براغ.

أسطورة " البعل " المعنى المُعَبّر

في " مشارب الرّهبة " للشاعر نادر هدى

د. مفناوي بعلي

كانت تجربة (نادر هدى) الشعرية السيرية الذاتية ، وكذا تجربته الأسطورية ؛ في استحضار أسطورة " البعل " المعنى المعبر ؛ في سفر " مشارب الرَّهبة"، مشارب الرهبة:I منازل الوجد II حرائق الرُّوح III جمرة الذاكرة " ، تماثل إلى حد كبير تجربة كبار حركة الشعر الحديث الرواد . فأحدث نوعا من الهزة النفسية العنيفة، وحول هذا التوجه في التجربة الشعرية إلى فن مدهش من الإثارة والتجريب والحداثة . انعكست هذه على واقعه الشعري . ولا مفر من الإقرار بأن شعره الجديد ، لم يكتف بالمعطيات الداخلية النفسية ، فتفاعل بقضايا الأمة في الوطن العربي . وتطلع إلى روافد أتت عبر قراءات في نصوص تراثية ، وعبر احتكاك فكري وثقافي بشعراء الحداثة . تلقح شعره بلقاح في إنشاء رؤاه الجديدة ولغته ، ومضامين وعلاقات قصائده الجديدة .

يمثل الشاعر نادر هدى دور " البعل " المعنى المعبر بالنسبة له ، ويتقمص شخصيته ، فيدخل هنا في عملية الخلق وفي الرؤيا الشعرية ، وفي تجسيد حركة البعث والخصب والولادة الحضارية . لا يمثل الظل الأسطوري هنا دورا كبيرا ، ولا يتقمص شخصيته ، وإنما يتقمص دوما دور ا لـ " البعل " المعنى المعبر . من خلال " رؤيا " تحفر أخاديدها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي. ليست الأسطورة هنا هيكلا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجبا يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . إن هذه كلها ليست إلا عملية الخلق في لحظة حضور وتجسد " البعل " المعنى المعبر في لبس وخلق جديد . يلتقي في شعر (نادر هدى) الرمز والأسطورة . وينموان في أحضان أسطورة بعل ، ولحظات النشوة الشعرية في أحضان (هدى) في آن واحد . لا يرتدي الشاعر أثواب " البعل " التاريخية فحسب ، بل يضفي عليها الجديد على خشبة المشهد الشعري الجديد..

يـلاحـظ قـارئ شعريـات سفر " مشـارب الرهبة I منازل الوجد II حرائق الروح III جمرة الذاكرة " لنادر هدى ؛ أنها تعبر عن حدة الشعور باليأس والضياع. وقد مكنته " أسطورة (بعل / عناة) المطهرة " أو المقدسة، في الموروث الأسطوري مـن إيجـاد معـادل مـوضـوعـي (هدى نادر) أو (البعل) المعنى المعبر للخروج من اليأس، والعقم إلى الخصب والانبعاث ؛ ولا يتحقق هذا الميلاد إلابالتطهر بنار الكتابة الشعرية المقدسة . فهذه النار ذاتها يتم بها التطهر ، وتبشر بصور

◄ أستاذ جامعي وناقد من المغرب .

الميلاد والحياة . وهذا يفسر الارتباط الكبير على المستوى الشكلي بين نادر والأسطورة، الذي يصل أحيانا حد المحاكاة ، ونسج الصور الشعرية كاملة . غير أن الأسطورة عنده وسيلة للتغيير وكذا للتعبير، وسيلة تمكنه من توازي وجودي حضاري ، حملها دلالات حضارية عربية ذات آفاق إنسانية إيجابية .

استدعاء أسطورة " البعل " المعنى المُعَبَّر .. إلى أعراس " كفريوبا " .. وطقوس " برد الماء "

ومن الأساطير أسطورة الإله " بعل " ؛ التي تتعلق بأماكن مقدسة كثيرة ، منها : (الأشجار ، الآبار، الماء ، العيون ، الينابيع ، الأنهار) ، ويتعلق بها اسم بعل . وكان أجدادنا قد أقاموا له قداسا على بئر ماء ، في إشارة إلى ارتباطه بالإخصاب . وقد حضر بعل في الملاحم الشعرية بصفته إله السماء . وها هو الشاعر نادر هدى ، قد أحضره في تجديده وبعثه للأسطورة ، وأحضر سفر " البعل " في سفره " مشارب الرهبة " ؛ بصفته الخل الوفي ، وبصفته رسولا من رسل المحبة ، ومبلغا آياتها الكبرى . هنا في محرابه في الطرف الأغر ، وفي رجعه البعيد ، وفي منازل الوجد ، وفي حرائق الروح ، ومع جمرة الذاكرة . هنا وهناك ؛ يقيم الشاعر للبعل / المعنى المعبر بئرا تفيض بالماء ، وعرسا وطقسا في " التلة الخضراء " ؛ في موطنه وفي بئره الأولى " كفر يوبا " وفي سهل "برد الماء " ، وفي " النحلة والخلة " الشقيقتين :

(.. فحين التقينا ذات مساء خريفي من آب ،، معفرين بأنفاس " التلة الخضراء " ، و "سهل برد الماء " و " النحلة والخلة " الشقيقتين . كنا نعلم بأننا سنعمر أرواحنا بئرا نمتح منها ، ومشتلا نتسال فيه ، ومنجما نستلهم منه الزاد والحبر والتبر ،،) . (١)

وفي التراث وذاكرة الشاعر نادر ، تتردد ذكرى (بعل)، الذي رحل ، ثم بكت عليه عناة ، حتى عاد إلى الحياة في كل ربيع لتخصيب الأرض . انطلق الشاعر من هذه المرجعية ، وشكل أسطورته الخاصة " عناة / هدى " ومعها قيم الحياة والخصب والكرم والعطاء ، التي تتجدد خلال كل رحلة ، مع زيارة " البعل " المعنى المعبر في " التلة الخضراء " . وعناة / هدى هنا ؛ بمثابة إلهة الحب والجمال ملكة السماء ونور العالم المقدسة ، التي لا تخلص إلا لحبيبها الشاعر نادر :

(وفجأة تشب هدى فإذا هي عروس غزال كالشمس في إبَّانها ، وعلمنا بها طفلة نلاعبها كمهرة ، ونتآلفها كقطة، ونأنسها كوردة . وقد أودعناها كما أودعتنا ، الكثير لنسترفد منها الجمال ونرتقي به مدارج الحياة) . (٢)

وكما تجلت مسألة ارتباط المرأة بالأرض ، وبالمقاومة في التراث ، برزت المرأة في شعريات نادر كأنها نشيد الإنشاد . ونجد الشاعر وثيق الصلة بتراثه ومجده الأثيل، وله تأثيره الواسع والممتد طولا وعرضا وارتفاعا وعمقا في شعره القومي الإنساني . كما نجد لديه حضور المرأة بقوة ، ولا سيما صور عناة ، التي تماهت مع (هدى) ، أم البنين والبنات . التي أرضعتهم وأرضعت البشر والإنسانية جمعاء ، وحملت الزهرة بيد ، وباليد الأخرى القمر والحب شارة الحياة . وثمة تصور لهدى ؛ للمرأة الإلهية المجنحة التي تُحلِقُ بالرُّوح في السماء . وتسري في الجسد والعروق كالدماء ، ويقيم الشاعر بهذا الحضور وفي هذا المشهد الطقسي وليمة :

متى تأتي يا هدى ؟

- سأسقي الأرض من لهاثي حتلا ترفل بالزرع

والضرع

من كل خصب كريم

- سأنسج لها خفا من دموعي ، أن تطأ الأرض فلا يخدش حماها

- سأنسج لها من دمي حلل المضارب والمواطئ

- سأدعو

- سأولم

- سأقول لها : يا هدى

لا تنأي بعيدا . (٣)

وإذا كان " البعل " في تفاعله مع " عناة " ، يحقق خصوبة الأرض ، والمرأة محور حياة الإنسان في هذا العالم. فإن (هدى) ، تعد قوة أساسية بالنسبة للشاعر نادر ؛ في هذا الكون ومحركا ديناميا فعالا لأحداثه ، فهدى عنوان ومسار ومدار هذه القوة ، والطهارة جوهرها وميسمها . وهذه الرسالة الجمالية الخلاقة السامية تبرز سمات الحياة بعطائها وزهوها وزرعها وأقمارها المميزة في أرضية وشعرية الشاعر . ومبدأ عناة / هدى في إثمار الحياة / الأرض ومقاومة " الشقاء " رمز الجفاف في الحياة ، هو ذاته إثمار للربط الوجداني بين الرجل والمرأة؛ بين هدى / نادر . وهو ذاته مبدأ الحياة المثلى :

كثير ما بيننا ، قليل ما نسرُّ

كثير من المناديل بيضاء .. بيضاء

نصافح الشمس ونعانقها في أثير من بهاء الروح المغناة بتهاليل آياتها

كثير ما بيننا ، قليل ما نسرُّ

كثير الكرام ، الندى ، ممالك ، ومسرات ، وحبر ، ومزامير ، وعوالم

وحدائق ، ونار قرى ، وخفق أروى ، و" كذلك " . (٤)

وإذا كانت الاحتفالات تقام بأعياد بعل ، وكذا احتفالات الخضرة في المنطقة / الهلال الخصيب . فإن أمثال هذه الطقوس تجري لدى الشاعر نادر على قمة المرتفعات ، فهذه القمة المجللة بالسحب تناسب بعلا راكب الغيوم ، ومفجر الرعود والبروق . وعند مقامات مقدسة مفتوحة على الهواء الطلق ، قرب مصادر المياه الماء والأشجار العملاقة والصخور ، تجري مشاهدها ، بشكل خاص ، رمزا لانثيالات وشعريات (عناة / نادر) / هدى . فكانت تجري تحت ظلها الوارف مختلف أنواع الطقوس :

كالريح إما تقل السحاب ليهمي المطر

وخذني ثناء الخفوق عوالم من دانيات السحر

فإني أكاد أمسُّ

فيا أيها " البعل " أذب عقدة من لساني

وهبني فإنيَ راءٍ وأنت رؤاي

سلام عليك

سلام على هداءات المحيا . (٥)

وإلى جانب معابد الذكرى والحب زمن الطفولة في المدرسة في القرية " كفر يوبا " . كانت له حرم مجاورة في الهواء الطلق ، تتألف من فناء مقدس يحتوي في وسطه على مصلى صغير ، اتخذه العاشق محرابا للصلاة في

هيكل الحب ، وأمامه مذبح لتقديم القرابين للعشق . وغالبا ما يستكمل الفناء المقدس الدارس في المدرسة بحرش من الأشجار وعين ماء فيها شراب ماء مقدس للمحبين ، ذكرى عذبة ، وذكرى الطفولة العذبة ، التي أشرع فيها أبواب القلب ونوافذ الحب :

و (كفريوبا) خفوق القلب إن أشرعت بابي

واتجاه الريح والطراق والعذب المذاب

وضفاف النور والنار ، رياض المجد ، والعطر المهاب

قبلة نجلاء تجلو الروح أفياء بهاء وإهاب

وهي ميلادي ، وإرثي ، وثرائي ، وهدائي

وطفولاتي التي كل حروفي ، وكنوزي ، ورؤاي

حلم أيك وأصيل ، وسلاف ، وخيال

مؤئلٌ للخصب ، رحب في تفاصيل الليالي والليال ...(٦)

في شعرياته يستحضر نادر الشاعر ، أسطورة بعل ومشاهد الريح والعواصف والأمطار والنماء والولادة والبعث . كما يستحضر (بعل / عناة) ، ونادر / هدى باعتبار هذه الأخيرة آلهة حب ، طوفت في رفقتها الجميلة بعل / نادر . وقد يحدث هذا التنوع الشعري لدى نادر ضمن توظيفه للأسطورة " البعل " ودلالاته وانزياحاته المختلفة ؛ فـ " بعل " / المعنى المعبر ، عندما يحضر مع نادر في المدينة ، هو غير بعل الريف الزارع للخير . وفي الريف المزارع يختلف بعل زارع الحبوب ، عن بعل أهل البساتين والأشجار المثمرة :

(هل تراني بإغوائك أيها " البعل " ، باحثا عما يطفئ هذا اللظى ؟. إذاً لانهد مجد بنيناه ، فدعنا نجلو رهبة الذات بمشاربها غضَّة .. فلربما ذات يوم تستحيل غابات وأنهاراً) . (٧)

وهذا بدوره يختلف عن بعل جماعات الناس المنتقل، هؤلاء الذين يعيشون على أطراف المناطق الحضرية . هو " البعل " المعنى المعبر ذاك الكل المتكامل ، الظاهر والباطن والسر النجوى ، مع نادر وأروى . ولدى أهل المقامات والعرفان ، يتحول بعل / نادر من (اللاهوت) إلى (الناسوت) ؛ من إله الخصب إلى إنسان يأكل الطعام ويمشي في الأسواق . إنسان مخلص يضمن لمريديه فرح الحياة بالعطاء وحب النجاح والتألق والمجد والخلود:

(.. وبيننا حكمة النمل والنحل ، وبيننا نجمة توحدنا ، وبها نهتدي جمالا وإباء في أعالي السماء ، وبيننا الكثير .. إننا محصنون بالطفولة والنبوة ، نستلهمها من " مشارب الرهبة " أجلاء ... أجلاء) . (٨)

تظهر (هدى) رمزا لعناة الخضراء ، روح النبات والخصوبة ، فقد صارت أيضا رمزا للعافية . وما زال ذلك الرمز حاضرا في شعريات نادر إلى الآن . لقد تجلت هدى كأنها / عناة / الأم الكبرى ؛ باعتبارها الحياة والطبيعة، وكما أنتجت من دارتها المكتملة الكون ، كذلك ينتج اكتمالها على المستوى الطبيعي كل ما يحفظ الكون ويديم استمراره ، فتعطي دون أن تنتقص وتهب دون أن تنفد ، كنبع مختوم أو كإناء فخاري مغلق . وكل ما يخرج منها ، وهي مياه الأمطار العلوية ومياه الأعماق الباطنية، التي تنفجر أنهارا وعيونا ، وهي نبعة الحياة والطاقة الكامنة خلف كل متحرك ، وكل ما يصدر عنها فيض ذاتي متولد من فيوضاتها . هذا مدلول (هدى) الأم الكبرى عناة ، في هذه الغابة من الشعر والسحر ، غابة من الرذاذ

والشجر الذي بلله القطر والمطر :

الأني وجدها من أودعتني الماء والنار

وقالت : هيت لك

وهبتني من هواها السر والسحر

وقالت : يا ملك

الأني مجتني الفيض رؤاها

في جنان من فلك . (٩)

وعندما تتولد عناة / هدى ابنها / بعل / نادر ، شقها الذكري الكامن فيها منذ الأزل ، تزوجته لتخصب نفسها فتستعيد إلى نفسها قوتها الإخصابية الذاتية التي أطلقتها نحو الخارج . وذلك كان الإله الابن الزوج / نادر ، ابنا للأم الكبرى وزوجا وحبيبا في نفس الوقت . هذا هو شأن البعل ابن (عشتاروت) . إن تفسيرنا لمفهوم الميلاد والبعث في لبس جديد ، وفي شعرية جديدة ، تفسر علاقة الإبن / الحبيب ، بين هدى وابنها / وزوجها الحبيب الشاعر ، يجد دعما في شعريات نادر الأصيلة الجديدة . التي قدمت لنا أعمالا فنية تظهر فيه الابن تارة بين ذراعي أمه كطفل، وتارة أخرى في وضع حميمي رائع:

أنا طفل

وثدي خابية

وفرن طابون

و(ثلم) معفر في ندى أصابعي بـ (حوش) الدار

وفي امتلاء الرُّوح أهيم ، وهداي . (١٠)

وها هي هدى في طهرها / عشتار عذراء على المستوى الطبيعي ، يفيض خصبها على العالم . وهي العذراء التي أنجبت شعرا فياضا مرارا وتكرارا ، وهي العذراء السيدة سيدة الشعر . التي كانت رمزا لسلطانها على نفسها وجسدها ، وتحقق فعل الكتابة وجسد الكتابة ونموذج اكتمالها . وعند جميع المستويات وفي الوقت ذاته خلق الشاعرنادر ؛ ما يعرف بعذرية الشعر بمفهوم التبتل والتوحد في محراب الرَّهبة والرَّغبة . هذا المفهوم الذي أدخله على الأسطورة الشاعر نادر هدى . وتوظيف أسطورة " بعل " هنا في مشارب الرَّهبة ، كإله الخصب وزارع نار الإبداع . يجد نظيره في معناه المعبر الحقيقي " بعل " في الشهود والغياب ، في الحل والارتحال . وقد كانت هذه العلاقة الحميمية ؛ المحققة بين الواقع والمتخيل في الأسطورة حافزا فنيا للشاعر نادر هدى ، كما كانت أسطورة " بعل " لبعض الشعراء موضوعا ، وكذا بعض الفنانين ، الذين صوروها لوحات فنية من روائع الفن :

لأني فيك آياتي أجلِّيها

تسامٍ من ضمير الوجد والرُّؤيا

وأمخر بعدها نُذُرا

أبارك آهاتي نورا

وأحتسِبُ ...

أنا علياؤها الموعود

سادنها وباعثها

تراب الأرض أنفاسي

أرويه لينبت أينع الثمر

من الحِكَمِ

من الآمال والأحلام والدُّرر

فيا فيض اشتهاء النار

كن طهري

وكن عذبي

وكن آلاء جواي المُعَبَّر ؛

كن أخي الإنسان . (١١)

تمثل آلهة الشعر (هدى) هنا في " مشارب الرهبة" هذه الطقوس والنصوص والفصوص طاقة الحياة الوجدانية الشعرية والكونية ، ويمثل الشاعر نادر / بعل دور مجدد الطاقة . وبعض هذه النصوص تصف شوق الطرفين وما يشعران به من عواطف مشبوبة ، وبعضها يصف حلاوة اللقاء ومتع الوصال . وهنا تبدو آلهة الشعر (هدى) كامرأة ناضجة وسيدة مدربة ، ويعكس سلوكها العام دورها الشعري الإلهي كسيدة للسماء والأرض ، وللأنهار والأشجار ، والبحار والمحيطات :

أكتب على صفحة الماء

غواية الاشتهاء الجميل

وقل لها : باسم الله سيري

وتأبطني انتظارا

فإني أثيرك

فيض الرواء

أجلي بإيحائك المستبدِّ صهوَ العناق

وحبر المتون . (١٢)

يتقدم الإله بعل / الشاعر نحو (هدى) إلهة الحب والخصب . ولما كانت هدى آلهة الشاعر ؛ آلهة الخصب والعطاء والوجد المعطاء ، فقد اقترن إسم / نادر حبيبها أيضا بقضية الخصب والزرع الشعري الخصيب . لكن " البعل " المعنى المعبر يهبط في مواسمه للعالم ، ويجيء من مدنه الأخرى يسعى ، أو طائرا على جناح جبريل في إسرائه ومعراجه من مدينته " بونة " إلى " كفر يوبا " و " برد الماء " . ، وهنا يقبض على الشاعر نادر / البعل الآخر ، ويسلب آلهة الشعر (هدى) منها حبيبها / زوجها، ويرتحلان بعيدا بعيدا إلى مواطنهما وعشقهما الأول : الشعر / السحر ، فنون وجنون ، متداخلان متشاكلان في شجر الكلام ، وفي مقامهما ومحرابهما الأول والأوحد (مشارب الرَّهبة) عطشى إلى منازل الوجد ، وحرائق الرُّوح ، وجمرة الذاكرة الثالثة الأخرى :

أباهى منازل قدسِك حُكْما وحلما

لتسمو الحياة

ولو كان قلبي جوادا لتُلَّ

وأعلم أني سِنام النجاة

أذوب لآنسَ ناراً

أدفئ قلبي

فأصفو سلاما

به أبعث الأغنيات

به أتزكى كعطر التراب بكدِّ السراة

لأنبت خصبا كريما

يحل لمن يعشق النار عذبا

فرات . (١٣)

ومع ارتحال " البعل " المعنى المعبر للشاعر " نادر "، في بعاده ترتحل الروح معه وتسافر إلى هناك ، فتغيب مظاهر الإخصاب عن الطبيعة في (كفر يوبا) وتجف المزروعات في سهول برد الماء وفي المرحات ، وتزول الخضرة عن وجه الأرض . لأن عاشق الأختين " النحلة " و " الخلة " الشقيقتين ؛ قد ارتحل ومضي كرعود وبروق " البعل " العظيم / القديم ، وتبعد هدى / عناة فيمضي إلى سمائها . ثم يعود " البعل " المعنى المعبر ، ويعود إلى عالم الحياة مرة ثانية ، ويظهر فجأة مثلما اختفى فجأة ، ويهبط منازل نادر الشاعر . ثم تأتي (هدى) ، فتبارك اللقاء كأنها (عناة) :

- ابتعدنا كثيرا

كثيرا

فأين هدى

- هدى في أعالي السماء

ونحن ، هنا

- إذن نتسامى عُلاها لتأتي

تبارك هذا الرواء

وهذا الجنى

نهيم بفيض سناها

طفولة وعد وحلم نهى

- ولكننا في ضباب السنين نضل

نضل لتفاحة المُشتهى

- لتأتي هدى

فأجمل ما في الجمال الجمال

وأنا بها لثراء موشى

بزهو يباهي الألى

- لتأتي هدى . (١٤)

دائما عودة " البعل " المعنى المعبر هنا ؛ في ديوان (العرب والعجم والبربر وذوي السلطان الأكبر) ، ديوان (مشارب الرهبة) للشاعر نادر هدى ؛ مرهونة بشرط واحد هو (الإنجاز والفعل الخلاق) . إنه رسول الحكمة والهدى إلى حبيبه (نادر هدى) . إنه " البعل " العظيم القديم ، الذي كان في غيابه وفي عوالمه طيلة سنة قد تزيد أو تنقص ؛ في عوالمه الأخرى في حرب مريرة مع قوى الشر والضر ، وأعداء الخير والسلام والمحبة ، وأعداء النجاح. الذي كان يقهر عالم الموت في مملكة الموت / موت الفعل الإنجاز الحضاري ، موت الأمة . إنه في طقس اللقاء يحقق الرؤى والحب والصلاة ، إنه شقيق الرُّوح والدم :

تعاندني حيرتي

وكما الجمر أرفل فيها

لأني أحب الحياة

أحبكَ " معناي " حب الرؤى المصطفاة

فخذ من دمي حرة آية وصلاة

وروي به ماء نهر

على ضفتيه عناق الوجود لمعنى الحياة

أنا وردة السر والسحر

ماء الفيوض

امتلاء الحضور ، أناك

أنا بابك المشرع

النار والنور

والمرتقى ... سدرة في علاك

أنا عذبك المُستهام

التقى والرِّضى والملاك

أنا فتنة الكائنات . (١٥)

هكذا يقرر " البعل " المعنى المعبر ؛ فيمضي في فتوحاته، ثم يرجع ظافرا غانما مكرما . وقد برى قوسه ، وفاض كأسه ، وأدى مناسكه ، فكان الثواب والجزاء الأوفى. فتحققت النبوءة وكان الفيض وجمع بين الحسنيين ، في مواسم الحصاد ؛ مواسم " بعل العظيم " عاشق الأختين المخظيتين ، فحظي بالجائزتين " (عناة ، وإنانا) . وتم اللقاء وكان في (القدس) قدس الأقداس ، وكان تألق الرُّوح في (خليج الروح) وبرجوعه من عوالمه مصطحبا بالجزاء الأوفى والأمثل ، يلتقي بالشاعر الصانع الأمهر "نادر هدى" البعل الآخر (بعل / هدى) . وكانت مناسك وشعائر وأسرار (المعنى المعبر) في محيطها (الهادي) ومعهما (البعل) مخفورا بالرفقة الجميلة وبالوعد (الحق) . عاد البعل إلى الحياة ، وظل مسافرا ... مسافرا، زاده الخيال والشعر والكتب والحب والأدب . فينقلب إلى أهله مسرورا ، يجدد عهد طقس العبادة والنصر والفتح المبين . في (كفر يوبا) وفي عشيات (برد الماء) الجزيلة العطاء ، بردا وسلاما ، وفرحا واحتفالا وطقسا بعودته وفوزا ، ، فكان التكريم عرسا ، وتهليلا وتكبيرا :

ولي أسبابي المثلى

مناسك سري المأخوذ في وعد أجليه

مرايا للغد الآتي

وأنت القوس باريها

لعزم ودادك الغايات

أن تُنْشد

وإلاَّ فيضك الوهاب ، لا تحمد

" أمعناي المعبر يا ندي جواي ، مكنونة "

أهيم دمي على كفي

وجرحي نازف

نازف

- ولي أسبابي المثلى . (١٦)

وفي سفر " البعل " القديم تحضر عناة إلهة الحب والخصب كما تحضر في سفر (مشارب الرهبة) هدى. التي تجمع بين صفتي الأمومة والزوجة / الحبيبة ، وآلهة الشعر المتعطشة في منازل الوجد ، وحرائق الروح ، وجمرة الذاكرة . وهي زوجة الشاعر " نادر هدى " ونصيرته وبصيرته وعينه الثالثة الأخرى ؛ شقيقة الإخوان ، والمرأة / الأرض ، المتماهية مع حب الأوطان ، والشعر والموسيقى والعروض ، والعرض والنار والمطهر ، والبحر الطويل ، والعمق والإرتفاع ، والسيمفونية والوزن والألحان . هدى

هي الآيات الكبرى والبرهان ، والحب والذكرى والصلاة والسلوان :

هي الآيات آياتي المنزهة

لأودعها صلاة الصبر والبرهان

أمخر عبئها نارا

على أني أبي (الهقوة) الحسناء

أمهرها دمي نذرا

وحتى آخر الأنفاس

لا أردأ . (١٧)

يتكون سفر " مشارب الرهبة " من ثلاثة أسفار. ويبدو أن أنشودة " البعل المعنى المعبر " ؛ هي معلقة الشاعر نادر هدى بلا منازع . يتعانق فيها مطلق " الجزء " الموسيقى، مع مطلق كلي شامل يتمثل في أمل " الحياة " وبينها فواصل زمنية ، تتجسد في شر اليأس والسقوط والموات . هكذا تتحول القيمة الشكلية إلى قيمة مضمونية ، وهكذا يتحد الجمال " الحياة والبعث " ؛ في خيال أسطوري لا نحلم به ، وموقف ديني طقسي مروع . يعد نادر من بين شعراء الحداثة وقصيدة النثر ، الذين لفتوا الانتباه إلى القيمة الشعرية في القصيدة النثرية .

حضور وغياب " البعل " المعنى المعبر في تجربة نادر هدى " السيرة الذاتية الشعرية "

وسيرة الإله " بعل " / الأسطورة تتماز وتتماهى وتتماثل، مع سيرة وصيرورة العلاقة بين نادر هدى الشاعر و" البعل " معناه المعبر ، تشكل في وحدتها ورهبتها ورغبتها سيرة أخرى شعرية ، أو ما يعرف بـ " السيري الشعري " .

كما أنها تأخذ منحى آخر يتكون من خلال فاعلية الكتابة / الشعر (المركز) مع الأخرى هدى (المحيط الهادي). فيسترجع الذاكرة مرة أخرى ذكرى الملحمة القصة الأسطورة الأصلية . التي تبدأ بحب مستعر بين (بعل) وبين الآلهة (عناة) تنتهي إلى زواج سعيد :

وأقول : - وقالت هدى

فتقول : - وقال " المحيط الهادي " ؛

فأبتسم ، وتحلق في عرائش الفضاءات " هدى "

ونسر النجوى ، لكن يئوب الناسك العفي الهصور

ومن على برج قصرنا العالي

نجوب العصور ... الحضور

أيتها الفضيلة في برجها العاجي

الرذيلة

تملأ الشوارع

وتقول لي : من أين لك كل هذا الحلم ؟

فأقول لك . (١٨)

هنا في (مشارب الرهبة) ، تكون هدى الشاعر بمثابة (عناة بعل) ، تعود وتستقيظ مع الفجر عندما تستيقظ الطبيعة ، وتعود في مواسم الخصب والعطاء . وفي مواسم عودة " البعل " المعنى المعبر للشاعر نادر ، القادم من هناك من (بونة) التحنان ، إلى (كفريوبا) الأمان الأمان، العائد دوما ولا يخلف موعدا ، دائما مع مواسم الخضرة

والحصاد ، ومع مواسم الشهود والحضور والخضرة . تعود هدى / عناة إلى الحياة ، وتحل في الربع ومع حلول الخل الوفي في كل موسم ربيعا نضرا ألقا ، لتخصيب أرض الشاعر نادر ، وتحرث حرثه وتزرع زرعه ، وتلقح ثماره وتنقح شعره . ومعها تعود قيم الحياة والخصب التي تتجدد كل عودة ربيع " البعل " المعنى المعبر للشاعر نادر هدى ، وربيع (هدى) :

يا صفوة العذب والجرح

حلي

ليزهو " الربع " أهلٌ وخلُ

وينبت شجر الرُّوح حلم وفضل

يعانق فينا الحمام حِمىً مستهل

نعمِّر فيه عطاء الثراء الأجل

أيا صفوة العذب والحلم

حلي ... (١٩)

ومثلما نجد في سفر " بعل العظيم " أن للبعل الأسطورة ثلاث بنات ، تحضر في مدونة " مشارب الرهبة " للشاعر نادر هدى ، ثلاثة أسفار : سفر منازل الوجد ، وسفر حرائق الرُّوح ، وسفر جمرة الذاكرة . وتحضر في هذه الأسفار ثلاث بنات بررة ، تتقدمتهن " بهية " ، بهية المطالع . يحضر سفر البعل ، وكان للبعل / نادر ثلاث بنات هن : روح الحصاد ، وروح الربيع (عالين) ، و (إنانا) أنثى (آلهة المحاصيل العذراء) :

(فأبدو وقد تجلت الروح فيّ ، وكأنها من عمق بئر نُشِلَتْ ، أو كأنها من بعد يأس رحمت ، فأراني ومن على ذات الشرفات التي بمحياك أزدهت ، ومن ذات الحجرات التي نازعتك الحلم والمنى ، أعيد تلاوة الآي المعمر فيك .... وبهية لما تسأل : أينه ؟

فتقول : يمَّمَ شطر بلاد قلبه فيها

فتقول : ولِمَ لمْ يترك لي قلبه ؟

فتقول : وكيف يكون ؟

تقول : آخذه وأجعل منه عاجا ، أشكله بيدي . (٢٠)

ولكن السعادة لا تدوم لأن عفاريت عالم الشعر ، وعفاريت واد عبقر ، تقبض على الشاعر (أنا / هو)، الذي يرتحل مع البعل / المعنى المعبر ويقوده إلى عوالم أخرى ، ويرتحل بعيدا بعيدا إلى مغرب الشمس . حيث يلبث هناك نحو سنة أو نصفها ، إلى أن يعود من غربته ورحلته ، إلى أن يتم تحريرهما وبعثهما إلى الحياة من جديد . ويعود الشاعر نادر إلى أحضان زوجته / حبيبته :

ونلثم بعض دمعات من على أسيل خديها ، نقبلها ، والحشى منا يتقد ،

فإلام ...

إلام

أيها " البعل " ت

ب

ت

ع

د ؟ .. (٢١)

إن الباحث في سفر (مشارب الرهبة) السيري الشعري لنادر هدى ، وفي توظيفه الأسطوري لـ " البعل " والمعنى المعبر ، وجوانبه الملحمية ومرجعياته الأسطورية . لا يستطيع أن يغفل دواوينه الأخرى ، فهي بدورها تشكل ملاحم ، وتختصر أساطير وذكريات المنطقة وعبقرية المكان والإنسان . فهي تشكل حلقة واحدة ، تكاد تكون متوحدة لا مختلفة ، لأن شعرياته الأخرى سيرة وملحمة أخرى ، وقصص شعرية ذات طقوس (بعلية) ، وعزف متعدد منفرد ، وهي لفظ متعدد بصيغة المفرد . وهي الدم الواحد في شرايين الدواوين الممتدة الأطراف في جسد الشاعر ونبضات شعره ، يمكن أن توجد في مناطق أخرى من لحمه وعظمه ودمه . وكل هذه الثقافة والأساطير والطقوس / البعلية وما صاحبها من شعائر ، تمثل جذورا نابضة بالحياة في شعريات وإشراقات نادر هدى :

إنه الحلم

وأودعه أناي بفيض من أناك

سنابل وعد ورؤيا

أن تؤولها المشارب تتأبى ببهاء الحضرة والحضور

تلهم الرَّهبة

تطوي المنائي والمسافات

لتأت بك إلي : ممالك ، ومسرات ، ومزامير ، وحدائق، ونار قِرى

تتفيأ ظلال " حبر العتمة " في " عالم لست فيه ...!؟"

إن أعد أيامي .. فلن تخلص مني

أنت الذي صير المنازل عالية

عالية

عالية

إذ أوحيت للكلمات أسرارها . (٢٢)

وإذا كانت خصوبة الأرض والمرأة محور حياة الإنسان في هذا العالم ، فإن (عناة / هدى) ، في شعر نادر هدى. تعد قوة أساسية في هذا الكون الشعري لدى الشاعر، ومحركا ديناميا فعالا لأحداثه . فهدى قوة خارقة سحرية؛ قوة تخرج النبت والزرع ، كما تخرج جوهر الشعر من بين الصلب والترائب ، صلب الشاعر وترائبه ، وتفجر انهاره وعيونه . إنها ترمز للحب والخصب ، إنها حاملة لمعانيه وتبقى رمز إخصابه إلى الأبد . إنها رحم نصوص (مشارب الرُّهبة) . إنها هدى / عناة البتول والرَّحم في الوقت ذاته الولود الودود ، إنها الرحم الذي يحضن الإنسان / الشاعر في جوفه قبل أن يرى نور الحياة . إنها الرحم حاضن الشعر ومنه اشتقت كل معاني الخير المتعلقة بالرأفة والشفقة والحنان مثل الرحمة والرحيم :

أجيء إليك بتوقٍ يؤبد روعك

لأسموَ فيه

أعالي المنازل بوحا نجيًّا

وأبعث روحي نداء إليك

فكني امتلاء الحضور نداء حفيا

تلاشى الغياب

لنخلد في الوجد رحما جنيا

وفي الظمأ الضنك نزداد ريًّا

أجيء إليك

فخذ بيديا ... (٢٣)

وفي شعريات نادر هدى الملحمية (البعلية) ، نجد تناميا حيا لمفاصل شعرياته ، التي تزيد من النمو باستمرار كالنبات والعشب . ولولادة زمن الشعر البعلي وقعها الجميل في كتابته ؛ لدرجة أنها تصاغ من أجلها أشعار تحفل بالصور الفنية . كما أنشد الشاعر نادر للآلهة (هدى) رب الشعر (عناة / بعل) ؛ ما أنشد من أشعار للأم / الحبيبة / الزوجة المقدسة . وهي صورة للخصوبة وللأرض المزدهرة ، التي لا تزال هي صورة العصر ، وفي أمكنة وفضاءات الشاعر التي يتحرك بها . إن المحاولة الكبرى للتشبث بالأرض / الأم الكبرى :

وكنت الماء ، كنت النار

كنت الريح والأمطار

كنت الأنجم السموات

حلم النبض ، سحر النبض مرآها الهتوف

وكل ما فيها : هدى من نورنا المقدود

أودعه إله العشق

عشق العشق والآيات . (٢٤)

يعود هذا الاستدعاء الأسطوري الذي يصنعه نادر بجذوره إلى التراث بالمنطقة . حيث نجد رسالة الإله " بعل " يدعو فيها لإثمار الأرض وبث السلام وتعميم المحبة. نجد هذه الرسالة موجهة إلى آلهة الحب والجمال "عناة" ونجده عند الشاعر نادر ؛ قد صيغت في شكل قصيدة هي قصة الشجر ، ووشوشة الحجر ، وانسياب النهر ، وملحمة الشعر والسحر العذب الزلال ، وهمس السماء مع الأرض. نجدها في سردية سيرة النص وسيرة الشخص، وفي انتفاضة واحتفالية الطقس (البعلي) ، وفي ملحمة وحمأة الكتابة ودرامية الحكي والقص :

إذ القصيدة سدنتها ، وحواريها ، ومهديها المنتظر

ومضيت في حواسها القارة

تفجر كل كامن

وتجعل لعاصف الريح منه زادا

أن تضرب زلازل القلب ، براكينه

لتبحث عن نبعه الأجمل

فتجعل منها أنهارا تفد البحار ، وتثريها

وفي سفرها تسقي العطاش

وترفل الأرض من كل خصب كريم

أنت الذي / --- (٢٥)

يبدو من خلال استقراء قصائد سفر (مشارب الرهبة) ؛ أن موضوعة " بعل " وموضوع الحياة في الموت، قد أثرت فيه فكرة التضحية البدائية ، التي ارتبطت بالأسطورة الزراعية ، التي تتبدى في موت الإله ، وبعثه من جديد في طقوسه ومواسمه . أما فكرة الخصب فقد عاشت في قصائد (نادر هدى) البعلية ، حين ضمن طقوس " بعل " المعنى المعبر بـ " بعل " إله الخصب والنماء داخل الأرض، وانهمار المطر ، وتفجر الينابيع ، وفي سر حياته خضرة وشموس وأشياء وأشياء ، وعشق وحب وخير للبشرية :

تتلالأ بي مياه الفضل

سر الحياة

وتأخذه في طقوسه ومواسمه

ندى ، فرذاذ اً، فمطرا منهمرا

بردا ، فثلجا ، فجليدا

ثم أدمع ينابيع زلال

تثري بأشعة الشمس

وطيب النسائم

كل قلب معنى

آية أن تخط بجمر العشق السؤال

رسائل تخلد في التالد والطارف حكايات وأخرى(٢٦).

ويلتقي نادر مع أسطورة " بعل " في قصائده التي تتحدث عن المطر والماء والطهر . وعن حياة البعث ، والتجدد بالحب والعشق ، تبرز بالأداء اللغوي العام، من ناحية تكرار العبارات والمقاطع ، وتكتسب هذه المثاقفة والمرجعية أهمية خاصة . ومن هنا كان تفاعله مع الأرض بالغا ، ولعل هذه الملاحظة تقودنا إلى اعتبار هذه القصائد، قصائد العشق نقطة البداية وفاتحة الخير والعطاء في تجربته الشعرية الحداثية . جاءت القصيدة أسطورية من خلال الرمز الأسطوري المركزي فيها ، و هو لفظ " البعث " المتكرر رمزا للإله " بعل " . و من خلال الملامح الأسطورية للمرأة المخاطبة فيها ، بحيث يمكن القول إن آلهة الخصب "عناة / هدى " تمثل خلفية

القصيدة الضمنية :

آية بها نتطهر

ونؤذن بالناس

أن : حيا على الحياة

حيا على البعث المؤزر فيها

على التآلف والتآخي

على التماهي والتنائي في صفاء الخلد

والعذب

والعشق ، فـ

أعلى الممالك ما يبني على الأسل

والموت عند محبيهن كالقبل . (٢٧)

ويتساءل نادر هدى في شعره عن طريق النجاة ، ويعترف بعدم قدرته على التعبير في مجتمع فقدت فيه الكلمات معانيها في مجتمع الموات ، ومجتمع العبث والاضمحلال . يتساءل عن سبيل الخلاص ، وينشد قوة تمكنه من خرق السور والسدود والحدود ، وفتح الباب حتى تستعيد الأرض القاحلة خصبها ، فينساب ماؤها . وهكذا يعلن الشاعر عن انتظار للمخلص " بعل " . استغل نادر هدى الخلفية الأسطورية ، للإيحاء بالاحتفالية ، احتفالية البعث والحياة . إشارة إلى معاني الحب والخصوبة والتواصل البشري ، وها هو نادر يشخص مرض مجتمعه، في إشارات أسطورية قريبة من دلالات وإيحاء الأسطورة " البعل " المعنى المعبر :

عبث فوضى

وكأن سني العمر تُصرَّف في مبغى

وئد الحلم كمحتضر ، لم تسعفه تمائمه

جثث في الأفكار وفي الرؤيا

في القب تنتنه

في ذاكرة الكلمات

جثث في الأسماء وفي المرآة

الأفق مسور ، والأرض موات . (٢٨)

لقد رأينا فيما سبق كيف تأثر الشاعر نادر هدى بأسطورة " بعل " تأثرا بالغا انعكس في شعره . فهو لم يتأثر بفكرة استعمال الأسطورة للإيحاء فقط ، بل تأثر أيضا بعديد من الصور ، التي تعبر عن حدة اليأس من الخلاص، وتلك التي توحي بواقع أمثل . أما الوظيفة التي تقوم بها الأسطورة عند نادر ، فقد تم استعمالها وسيلة للتعبير عن واقع منهار، وشعور باليأس من الخلاص . وكذلك وسيلة للإيحاء بإمكانية التغيير ، وتحرير المجتمع من خلال تأكيده على ضرورة الفعل . وبذلك تكون الأسطورة عنده فاعلة ، فتتم المصالحة بين الواقع والرؤيا، وبين الحقيقة والخيال .

نادر هدى شاعر قصيدة النثر /الحداثية .. إعادة صياغة وصناعة أسطورة " بعل "

نادر هدى الآن أكثر الأسماء لمعانا بين شعراء الحداثة العربية ، وشعراء قصيدة النثر خصوصا . فقد كان علامة بارزة بالنسبة إلى معاصريه من الشعراء . ولعل توجهات المرحلة القومية الثورية لها الأثر البليغ في شعره ، شأنه في ذلك شأن مجايليه ومعاصريه . وقد يكون هناك سبب أكثر أهمية ، هو طبيعة كتابته ؛ الصوفية المتمردة ، وفكرته العنيفة في موسيقى الشعر ، وإصرارهما على قصيدة النثر. فحين صدرت أشعاره تكاد لا تتضمن إلا قصائد نثر ، وشعر "نادر هدى " أشبه بالشعر الميتافيزيقي السوريالي ، الذي أحياه ؛ فهو مشدود إلى الرؤيا الصافية الروحية ، وثيق الصلة بالتجربة والبناء الهارموني إلى درجة الجنون . يقترب من الموسيقى والفنون التشكيلية تماما ، كذلك يشكل الحوار والمونولوج الداخلي أدوات تعبيرية في بنائه الدرامي الشعري :

أجمل حزني

وأنزف فيه

أعبئ كل الجرار

جرار المناشد والانتظار .

تجلى حبيبي

فيوض الوجود الحياة

مياه التقى والصلاة

وخذ ثورة البوح

إني

أحب الحياة . (٢٩)

استطاع " نادر هدى " أن يحول الشعر هنا في سفر "مشارب الرهبة " ؛ من صراخ على المنابر إلى صراخ من الداخل . وبذلك يخلص الشاعر الشعر من قيمته الخطابية المنبرية الجماعية ، وارتد نحو قيمته الشخصية

الفردية . أضحت قصيدة " نادر هدى " تحمل هما عجيبا ورؤى غريبة جدا . فانطلقت رؤاه الشعرية من كوامن النفس المترحة بالعذابات ، تصور مشاهد الحضور والغياب . تتجلى الصور الشعرية التي يستخدمه نادر في شعره ؛ بميزة تحاول في مجموعها أن تسجل موقفا من الحياة ،كما يتبدى للشاعر نفسه . وتمثل الصور الفرعية عناصر إغناء للصورة الأم ، التي تنمو وتتكامل ، تحقق توازنا فنيا في بنيتها العامة ، الغاية منه أن تكون الصورة، هنا ، بطبقاتها المتعددة ، معبرا إلى الواقع ، معبرا إلى "البعل " المعنى المعبر خاصة ، وإلى وجدان الشاعر المؤسس عليه ؛ في شعريات : منازل الوجد ، وحرائق الروح، وجمرة الذاكرة :

أيها الغائب

يا أثر العابر

إن قلبي يحترق

لا تؤاخذني

أن أبوح بدموعي

إنها وجعي المثقل

أحرف النزف والمسلات الأوابد

لا تؤاخذني وعلي أتئد . (٣٠)

تكشف لنا هذه الأبيات الشعرية ، التي تم بناء صورها، وما تمثله من صلابة وكبرياء وصعود ، موشاة بالأنوار والشموس والأقمار ، وبالثمر والزهر . وهنا يتمظهر موقع الإنسان / البعل ، المعنى المعبر ، بحضور القوي المميز .

إن المستوى النفسي لهذه الصورة ، وما يمكن أن يثيره من كوامن شعورية ، تسعى لفهم الفاعلية الحقيقية لمختلف التطورات البنائية المتكاملة لوحدة التجربة الشعرية أو السياق العام " الفعلي " . الذي تنبني عليه خصوصية الموقف الشعري ، هذا المستوى هو الذي يسمح لنا بتلمس المواقع المتماهية بين الإنسان " الشاعر " والإنسان الأسطورة " البعل " المعنى المعبر بالنسبة للشاعر نادر هدى :

تجيء كأنك شمس

ونحن القمر

تجيء كأنك خصب موشى

كأنا انتظار لعقد الثمر

تجيء فتنثر وعدا أثيرا

نساميه جل اللالئ

مجد الدور

فإما تحل فأهلا

وإما تخف فسهلا

أيا أجمل الأغنيات

بكل الشفاه

وثغر الزهر . (٣١)

ويبدو أن نادر هدى في غموض سفر " مشارب الرهبة" متأثر في شعره بجمالية الحداثة ، وشعرياتها المذيلة بشروح رموزها . ويزيد غموض هذه الرموز وإشاراتها،

أننا لانجد أحيانا ما يهدينا إلى تفسيرها إلا بعد جهد جهيد ، كما تسيطر على شعره النغمة الأسطورية ومعاني التضحية. من هنا كان " الاتجاه السوريالي / الوجداني " عند الشاعر " البعلي " ، في تحويل مسار الشعر ، من أجل التفتيش عن أرض اليقين . عندما افتكت بأمته مخالب التخلف ، واصطدم بالحضارة المعاصرة ، التي كانت سببا في الجدب عند الأمة :

أهل إليك مناشد بوحي

أزف الرؤى والهيام

فهيت مدارك بعدك بعثاً

يطهر في الزؤام . (٣٢)

وراح نادر هدى في شعرياته ، يجري باحثا عن ميلاد جديد ، وتعلن أشعاره عن استجداء " البعث " . ففزع إلى الموروث الأسطوري ، يستلهمه باب النجاة . فإذا " بعل/ " الإله الأسطوري يأخذ عنه معاني " البعث ، والنجاة والخلاص بأسلوب مراسيمي " متوغلا في مفازة المدن الميتة ، يقاوم الموت بحثا عن حياة الإنسان والنبات . فوحد الاثنين على الطريقة السامية القديمة، مستمدا تجربة الإنسان الأول ، صورة لتجربة الإنسان المعاصر " البعل" المعنى المعبر في اغترابه وضياعه وموته الروحي . وفي عودته المخصبة إلى ذلك الرمز القديم ، العديد المعاني، رمز الحياة والأزل" :

أيها الموت هيا ، قريبا بعيدا ، وئيدا سريعا ، كلمح كومض

كسر كسحر ، كحرف كأسم ، كروض دنا فتدلى ...

أيها الموت هيا

- بيننا الخفق والنبض والوعد والعهد والبوح

والسدرة العالية

- بيننا صفوة اللحظة الراضية

وأكظم غيضا تنوء به الكائنات

مرة في فمي الكلمات . (٣٣)

يبرز البعد الوجداني (الرهبة ، الرغبة ، الوجدان ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة) لدى نادر هدى في ديوانه وسفره " مشارب الرهبة " . يحرر الهلال الخصيب بالقيم المستوحاة من التراث ، وأشعاره الأخرى / قصائد بالمعنى القومي والحضاري ، موصولة إلى الخلاص عبر أسطورة المنقذ " بعل " . تنبع التخيلية الأدبية عنده من أصول القرآن الكريم ، ويتوارد ذلك كثيرا في شعره . حيث يمتح من الثقافة والموروث العربي ، ومن أصوله الشرقية. مع معاناة التجربة الشعرية الحقيقية . يبدو أن شعر "قصيدة النثر" لدى نادر هدى ، هي الفتيل الذي أوقد نار الحداثة ، ومع مجيء وبداية طقوس ورموز الأساطير البعلية وأسطورة " البعل " المعنى المعبر . تطهر نادر هدى من الخطيئة والموت ، وآمن بنشوة تحرر الشعر من عبودية التقليد :

تجيء كلمح البصر

تجوب المجال

السؤال

وأنت السحاب ومنك المطر

تجيء وكالملح فينا تذوب

فأي الينابيع هذي المنازل

هذي الطيوب

وهذا الأثر . (٣٤)

يجسد نادر هدى بشكل بليغ تجربة الرفض والبعد الروحي في مجموعة " مشارب الرهبة " " متأثرا بالأساطير . يندب الحياة الحديثة العقيمة ، ويرى العالم دوامة قلق وفوضى وانهيارات مفجعة ، تنتهي إلى المجهول . وبهذا يمثل شعرا اغترابيا وجوديا روحيا حقا . ينساب هذا النموذج من الشعر في حدس شامل ، يجتر صورا مجردة. جاءته من انفصامه عن الواقع ، انتهى هذا الانسلاخ به إلى الموت والتلاشي ، والشعور بالفراغ أو التسكع في دروب العدم . ونجد تأثره بتلك الأساطير المكدسة في المخيال والذاكرة ، التي تصبح استعراضا ثقافيا لأسطورة بعل، وللبعل المعنى المفضل . ولائحة تجريدية ، تفضي إلى الإبهام أحيانا :

أكان كل هذا لازما لأحلم ، وأعف ، وما بين المطرقة والسندان

تمضي بي الأيام

هي نبضي ، ونبضها في الفراغ المضبب ، في غياب الرؤية ...

حيث وحيدا ، ألوك الغياب لأقوى ، إذ أستجمع ذاتي ، وبها أتلاشى في متاه العدم . (٣٥)

يجسد الشاعر نادر هدى معاناة المخلص المنقذ، ويستعمل الأسطورة رمزا متشبعا بالعطاء والفيض، يوظف " البعل " المعنى المعبر ؛ معادلا موضوعيا لـ " نادر " كرموز للإنسان السامي المتفوق وكرمز للخصب والبعث. ليعطي القصيدة دلالات عميقة ، يعبر عن بعل الغربة والفداء والوفاء في صورة " الصديق الحميم " ، من خلال شعريات " مشارب الرهبة " ، يهجم هذا البطل المنذور على جمهرة (الموت ، الرتابة ، التقاعس ، الرداءة، المتشدقون ، المتفيقهون ، صانعو أقوال ، لا صانعو أعمال، أحلاس مجالس النميمة ، الحاسدون ، أعداء النجاح ، أعداء المواهب ، جثث الماء) :

ماذا يريد الحاقد والحاسد منك ؟

أن تتخلى عن كل مواهبك ونِعَمُ الله عليك ؟

أن تصبح جيفة ؟

آنئذ يكون عنك راضيا ، وشره عنك بعيدا . (٣٦)

هكذا يهرب منه الجميع ، يحمل في ذاته بئرا داخل " كفر يوبا " و " برد الماء " . و " البعل " المعنى المعبر؛ ليس إلا صورة متماهية مع " نادر الشاعر " ، الذي يطارد الخطيئة، فيبحث عن الخلاص عن طريق التأله الإنساني، والعودة إلى الجذور السماوية . هي الجسر الذي يعبره الإنسان من " أرض الخراب " إلى العمق الزاخر بالحب والخصب والحياة ، إننا نعيش مع الشاعر عذابات هذا الجيل ، والمطلوب من الشاعر نادر أن يكون " البعل الجديد " ، الذي يفدي بنقائه الأمثل الانحطاط ، في تلمسه الجوهر الأصيل في أوحال عصرنا :

لا قلب لي في هذه المدينة الكأداء

لا قلب لي في بئرها العتيقة الظلماء

لا ماؤها الماء ، ولا هواؤها الهواء

السحت والدون لباسها

لا قوت لي فيها ، ولا رواء . (٣٧)

يظهر تأثر الشاعر (نادر هدى) بصديقه الحميم ، الذي يرمز له بـ " البعل " المعنى المعبر ، و البعل الأسطورة " في ضوء تراث الشاعر ، تراث الوجدان والمحبة والهدى والحكمة . يؤكد هذا اللون من الاستدعاء للتراث في زخمه وقوته . ويعزز الإيقاع ، ويزيد من التأثيرات الدرامية ، استخدمه الشاعر نادر ، ليولد في النفس نغمة الضراعة والتوسل للآلهة / المعادل الموضوعي للواقع للبعل / المعنى المعبر ، محاكاة الطبيعة ، واستخدامه لهذه التقنية في مجمل شعرياته في سفر " مشارب الرهبة " :

وسادتي الملبدة

بأحلام المزامير

والتراتيل

والمقامات

جراحي المتناثرة أحجار بازلت سوداء

في تخوم الصحاري

وأعماق المحيطات

بماء الحكمة والتآبي أتركها

وأخلد للغياب صدريَ قبري

وهداي تراثي . (٣٨)

جاءت قصائد " مشارب الرهبة " ، وقد جللها بإحالات رمزية مستوحاة من أسطورة " البعل " المعنى المعبر عموما . ومن الرفقة الجميلة لهذا الأخير . فجاءت أقرب ما تكون إلى البنية الدرامية ، ذات الأصوات المتعددة ، أي أنها تحقق موضوعية الخلق الفني ، الذي قصده الشاعر نادر هدى تركيبا جديدا . تذكرنا الرؤية الخلاصية في شعر نادر عبر (هدى) ، وعبر (البعل) المعنى المعبر. وبالرؤية المماثلة في الخلاص الأسطوري عبر (بعل / عناة) في الملاحم الشرقية والبعلية . ثم إن لجوءه إلى توظيف الأسطورة واستخدام تلك اللغة التراثية الجميلة، كان بإيحاء قوي . حيث تتوالد الدرامية في شعره نتيجة التناقض بين الواقع الرمادي القاحل ، و البعل المنقذ الذي توحي أشعاره بأجوائه ، ويحتوي الماضي والحاضر في سيرته الشعرية أيضا على الدرامية :

من لي غيرك أن نتوحد

نمخر هذا البحر العاصف

هذا الجو المتلبد

هذي الأوحال الأسمال السبخات الصماء

من لي غيرك

يا معبد من رعشات القلب أعمره

من دمع العين أطهره

من فيض الروح أنزهه

من لي غيرك ، من

لي

غيرك

من .../ (٣٩)

تأثر الشاعر نادر هدى (البعلي) بفكرة الفراغ ، التي تشير إلى فراغ الواقع من القيم الرّوحية ؛ بالرغم من التطور الحضاري الذي بلغته . كما تصور الرموز لديه فراغ حياتنا الحاضرة الناتج عن التخلف ، حياة غارقة في الخمول والأوهام . ويبدو أن المفارقة هنا ، تظهر في مدلول حياة فراغ التي أفقدت معاني القيم الإنسانية ، التي حاول الشاعر نادر هدى أن ينفخ فيها الروح ، وفي تخلف الحضارة في أمتنا العربية . لذلك جاء شعره في " مشارب الرهبة " يعبر عن هذه التجربة ، بقصد زرع الانبعاث فيها أملا ، في أن تكون رؤيا الشاعر فاتحة لتغيير الأسلوب السائد ، وتفتحه على عصر جديد . في مواجهة حضارة هرمة محتضرة ، يبذل الشاعر وسع الطاقة لبعثها . والشاعر نادر (البعلي) نحس في شعره أنه على عتبة انبعاث حضاري ، ينهض بالحضارة العربية من جمود وانحطاط ظل سجينه لقرون :

عالم من الغرابة

ومن المنفى منافٍ

أرى البحر أسود

أراك (أسود)

ماذا أفعل بالبلاد التي تحاول القفز من خرم إبرة

ماذا أفعل برتابة الأيام باحثة عن أخرى

ماذا أفعل بالحجج

وبالقصيدة . (٤٠)

نجد الشاعر نادر هدى في سفره " مشارب الرهبة " ، يعبر عن فكرة الموت من حيث هي أزمة حضارية ؛ يعاني من عقم واقع أمته الحضاري . ومن صور " البوار " والموت التي تسود هذا الواقع ، وهو يصور رغبته وذهوله وتمزقه أمام هذا " اليباس " ، فكانت رؤيته مغلفة بالفجاعة . عبر نادر هدى عن الجيل العربي الذي عانى موت الحضارة العربية المتكرر، وكان الشاعر في غضون هذا المأساة يبحث عن الخلاص ، عن البعث بواسطة رمزه الأسطوري " بعل " المعنى المعبر :

أأنا الذي أشعل النار ، أم النار أشعلتني ؟

أأنا وحيد الدروب ، أم الدروب وحيدتي ؟

أأنا أعيش المنافي ، أم المنافي تعيشني ؟

لا يجمعني في بلاد تأكلني

سوى جوعي . (٤١)

عانى نادر هدى السقوط الحضاري الذي عاشه في أمة الشرق ، فهو " شاعر حضاري " بامتياز . تمثلت معاناته في تجربة البحث عن الخلاص ، فبعد أن طوف في أعماق الماضي والحاضر يائسا ، اتجه نحو المستقبل ، فازداد يأسه وبأسه . ولا غلو في القول بأن ثقافته تراثية أسطورية، كانت متوغلة ولا نهائية ، ولهذا نما وتطور إلى القصيدة الملحمية المأساوية ؛ ذات الأصوات المتعددة. وكانت القصيدة بر النجاة والخلاص ، وكانت الإطالة عنده سبيلا لكي يدرك ما يسمى " كلية التجربة " ، أي التجربة في أقصى أبعادها، فكانت سفره " مشارب الرهبة" مشارب أخرى من الدهشة والرغبة ، وسفر الأسفار في الارتحال والأسفار :

ليس له من مكان غير القصيدة

ليس له من زمان

إن الزمان جزيرة جابها الجدب

فغدت أسطورة من خراب

ليس في هذا السفر من باب

فسيد الرَّغبة ماض

وسيد الرَّغبة آتٍ

وسيد الرغبة هيهات أن يؤانسه عطار

أو ينتنه داء . (٤٢)

استنجد بالأسطورة الشرقية (بعل) . استطاع أن يوظف المضمون الرمزي العام لشخصية بعل التراثي ، وأن يبتكر في إطار هذا المضمون نموذجا رمزيا رائعا ، عصريا بمعنى الكلمة .

يحمل الهيكل التراثي للبعل الدرامي الملحمي ، من لحمه وعظمه عناصر شديدة المعاصرة ، مستمدة من تجربة الشاعر ذاته مع (البعل) المعنى المعبر . وهكذا امتزجت ملامح بعل بملامح الشاعر ؛ تموج بالزهور والثمر ، والترحال والسفر ، متوزعة على الأوطان . إنها شعرية ذاكرة الجنون ، وشعرية النار ، يدب فيها الخصب والنماء (البعلي) والنقاء والبقاء :

يا بلادي على الأسفار وزعتك ، وزعتني

لا أغنيك

ذاكرة الصبار لي وطن

بِدَعُ الجنون توقد ناري

أحلق بالهاوية ، أسرُّ بالقمم

أجدِّف ، وتجدِّفين

وللعاصفة ما تشاء . (٤٣)

يتوافر شعر سفر " مشارب الرهبة " على عناصر علاقة التضاد ، التي تنبع من كون العلاقة القائمة بين الشاعر ومعطيات الحياة الأخرى ، هي علاقة انفصال لاخيار في الرجوع عنها . تستتبع هذه العلاقة احتمالات، تفيد في مجموعها أن الواقع " المجتمع " غير معافى . وبالتالي فإنه يقاوم رغبة الشاعر في التدخل لإصلاح ما فسد فيه ، ويرفضها أيضا ، وهذا قيد للشاعر لا يستطيع منه فكاكا . وتبدو الفجوة التي تنفصل بينه وبين الأسطورة قابلة للالتحام .

يشير شعره إلى القلق المبرح ، الذي يهيمن عليه ، وإلى الهم الكبير الذي يكابده الشاعر . مما جعل الاضطراب سمة رئيسية تتتابه ، وربما كان ذلك ناتجا عن عمق الشعور بالوحدة داخل مجتمع ، لايقيم وزنا لطموحات الفرد . وهذا أدى إلى ابتعاد الشاعر عن المجتمع ، أي إلى اغترابه .

مجمل القول في استحضار " البعل " المعنى المُعَبَّر في سفر " مشارب الرَّهبة "

استلهم سفر " مشارب الرهبة " لنادر هدى شعر الحداثة شعر الأسطورة . ويمكن أن نصفه إجمالا بأنه حداثة إنسانية ، ربطت القيم كلها بالإنسان . وبذلك حلت الأساطير محل الدين حلولا جماليا فنيا لا عقائديا، حيث تفهم العقيدة موت "بعل" ، وقيامه أسطوريا . على أنها ترمز إلى تجدد الحياة ، أو اقتران الموت بالحياة ، وارتبطت بمجموعة من الأساطير . فكان لها تأثير في " أنسنة الدين " أو " أسطرة الإنسان " .

تأثر نادر هدى بشعر الحداثة وما بعد الحداثة ، مستلهما استخدامات الأسطورة الشعرية . فظهرت أساليبه جديدة في شعره ؛ كاستخدام الصور الشعرية دون أسلوب التقرير النثري . وتقنيات فنية جديدة ، تعتمد التكرار ، تهدف إلى إثارة التداعي الشعري . واستخدام الأسلوب القصصي الدرامي ، والحوار والمونولوج والرموز الدينية والأساطير ، كان أهمها أسطورة " بعل / " المعنى المعبر .

جاءت قصيدة سفر (مشارب الرهبة) الأسطورية من خلال الرمز الأسطوري المركزي فيها ، و هو لفظ "المطر " المتكرر رمزا للإله " بعل " . و من خلال الملامح الأسطورية للمرأة المخاطبة فيها ، بحيث يمكن القول إن آلهة الخصب (هدى) أو " عناة " ، تمثل خلفية القصيدة الضمنية . تأثرت القصيدة الأسطورية البعلية عند الشاعر نادر هدى بقراءة الموروث الكنعاني وموروث الهلال الخصيب .

حاولت تصوير الجفاف والعقم ، ومعاناة الإنسان العربي والأرض / الوطن ، في البحث عن البعث والماء المفقود . عانت الأمة كذلك من غياب المطر المصحوب بالموت والعقم . انطلق الشاعر من الخلفية الأسطورية ، وشكل موقفا منها ومن العالم المعاصر ؛ في نشدان الرجولة والفعل الحضاري ، والولادة والزرع والحياة ، في انتظار القادم من أطراف الأرض الرمز " بعل " المعنى المعبر .

ويبدو أن الشاعر نادر هدى ، الذي يمثل الشاعر الأمهر في حركة شعر الحداثة ، والصانع للأسطورة في حداثة الشعر ، قد أقام صلة بين رموز الخصب ، وبين يقظة العرب ، وما تعانيه من أحوال الحياة والموت ، والعطاء والعقم ، والإجهاض والولادة . واستخدم أسطورة " بعل " المعنى المعبر للتعبير عن معاناته ، لما تكتنزه من طاقات التعبير الموحية . وتترفع عن التعبير المباشر إلى الصورة والرمز ، وتشكل قناعا يستطيع أن يختبئ وراءه الشاعر .

ويطرح قضاياه وأفكاره ، التي لا يمكن أن يطرحها طرحا مباشرا فاستعمل أسطورة " بعل " الكثير الدلالة والانزياحات ، كمعادل موضوعي لـ (البعل) المعنى المعبر له والخاص به ، في استلهاماته في منازل الوجد ، وحرائق الروح ، وجمرة الذاكرة . و التي توحي كلها بفكرة البعث في احتمال العذاب ، وانخرط الشاعر نادر هدى بكليته ، في هذا النشيد الملحمي للبعل المعنى المعبر . كأنه في جماعة مصلين ، اشتركوا في طقوس عبادة .

ونخلص من تجليات أسطورة " البعل " المعنى المعبر عن تجربة نادر هدى في سيرته الشعرية ، من خلال "مشارب الرهبة " ، إلى أنه لا يمكن تصنيفها إلا ضمن تيار النقد النثري الشعري الإبداعي . فقد كانت رغبة " الشاعر نادر هدى " أقرب إلى أن تكون تجربة " شعر ما بعد الحداثة" . تجربة تجمع بين الشعر والنثر والسيرة والنقد ، وأن تكون أشبه بتفكيك ارتدى لبوس تجريدية شكلانية رمزية ، أو تعرية للمجتمع ، وتعرية لجمهرة الشعراء المجايلين والمعاصرين أحيانا .

لقد بلغ الأمر بالشاعر " نادر هدى " صاحب سفر "مشارب الرهبة " ، حيث اعتبر أن أكثرهم لم يكونوا من الحداثة المرجوة في شيء . بعد أن غربل شعرهم و " مجموعاتهم " وفرق " مجامعهم "

و " جمعهم " . اعتبر أن الكثير من تلك الأشعار صحراء قاحلة ، وأن الواقع أضحى جثة ، أما الخير كل الخير ففي بعث أساطير العطاء والنماء والتغيير والخير والتجديد ، كنموذج أعلى للحداثة، وفي ظلها وتحت ظلالها وفي المرجعيات التراثية. يمكن لشعراء الجيل أن يتبنوا قيما أدبية ، وروحية حقيقية، وأن يصلوا إلى القيم الجديدة .

ويمكن أن نرصد تأثر نادر هدى بطقوس (البعل) المعنى المعبر في مجال إحساسه باندثار الطهر ويباس الواقع ، ولا سيما في حياتنا اليومية . كما يتجلى ذلك في سفره " مشارب الرهبة " ، الذي عبر فيه عن الانهيار الروحي العام للناس مع إبراز علة هذا الانتكاس أمته عموما . تحدث من خلال هذا الانهيار العام والخاص ، عن أزمات الإنسان العربي ، وفساد بيئته . حيث عاين ما تعاينه أمته ومجتمعه من تحلل أخلاقي ، فطرح مثله فكرة الانبعاث والخصب .

وقد يلتقي أيضا – أحيانا - في الشعور باليأس من إمكان " البعث " . إن مأساة نادر هدى الشاعر في سفره " مشارب الرهبة " ليست روحية فحسب ، فهي مأساة فكرية وسياسية واجتماعية . يكثر في سفره السيري الذاتي الحديث عن حدة الأزمة في الواقع للأمة ، فتنعكس كمعاناة يحسها ويكابدها الشاعر ، في تعامله مع الحياة اليومية التي يعيشها الناس وأكثرهم لا يعلمون ، إنها حياة الغبن التي توحي بالقذارة والتفاهة المرة .

---

(١) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، البيروني ناشرون وموزعون ، عمان ، الأردن – ٢٠٠٩ ، ص : ٢٦

(٢) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٦

(٣) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٠

(٤) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٢

(٥) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٣٠

(٦) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٤٤٧

(٧) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٤٥

(٨) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٤٥

(٩) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٤٧

(١٠) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٠٨

(١١) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٥٣

(١٢) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٨٧

(١٣) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٨٨

(١٤) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٥٧

(١٥) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٦٣

(١٦) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٩٩

(١٧) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٠٩

(١٨) نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد، حرائق الروح،جمرة الذاكرة ، ص : ٢٣ ، ٢٤

(١٩) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٥٦

(٢٠) نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٤٩

(٢١) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٥٠

(٢٢) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٩١

(٢٣) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٠٥

(٢٤) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١١٩

(٢٥) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٩٢

(٢٦) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٩٣

(٢٧) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٩٤

(٢٨) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٩٧

(٢٩) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٠٠

(٣٠) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٦٨

(٣١) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٥٥

(٣٢) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٤٣

(٣٣) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٢٢

(٣٤) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٥٥

(٣٥) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٢٣

(٣٦) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٣٥

(٣٧) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٥٠

(٣٨) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢١٢

(٣٩) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ١٣٢

(٤٠) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٢٦

(٤١) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٢٧

(٤٢) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢١٣

(٤٣) – نادر هدى : مشارب الرهبة ، منازل الوجد ، حرائق الروح ، جمرة الذاكرة ، ص : ٢٣٣

تشريد التـاريخ
روايـة " أوراق معبـد الكُتبـا "
لهاشم غرايبة أنموذجاً

د. أحمد موسى الخطيب

لهاشم غرايبة إسهاماته المقدّرة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، وتأتي رواية «أوراق معبد الكتبا» آخر أعماله الروائية المنشورة حتى يومنا هذا، وهي مشروع تفرّغه الإبداعي، وتجيء استكمالاً لرواية « بترا « وهي ملحمة العرب الأنباط، كما أطلق عليها.

وفنّ الرواية بعامّة هو القارّة الجديدة للسرد الجميل في العصر الحديث، وهو عالم الصورة المرئية، الذي يخطف الأبصار، لتظلّ متعة قراءة الروايات من أعظم المتع الجمالية والروحية والعقلية..

فالرواية تعلّمنا فنّ الإنصات للآخرين، واحتضان تجاربهم الإنسانية، وتأمل وجهات نظرهم المتنوّعة.

نقرأ الرواية من أجل مزيد من الإدراك والوعي لواقعنا، ومن أجل الإطلالة على مستقبلنا. نقرأ الرواية لنرى أنفسنا أوضح. فهي الأقدر على رصد شبكة علاقات الحياة من حولنا. فقد قال ناقد روسيّ: عندما نريد التعرّف على شعب، فإننا نقرأ رواياته.

ونقول: إنّ فهم الواقع على حقيقته، هو شرط أساسيّ للتمكّن من تجاوزه. وفنّ الرواية هو السبيل الأمثل لهذا الفهم.

ونحن مع رواية « أوراق معبد الكتبا « ومثيلاتها في الأردن والوطن العربي أمام اتجاه جديد في كتابة الرواية العربية، بعد أن خاضت الرواية في الموضوعات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية..وبعد ان نهلت من الأساطير والحكايات الشعبية. فقد أصبح لزاماً على كتّاب الرواية أن يتجهوا إلى محطّة مهمّة، هي التاريخ والفلسفة والعقائد من وجهة نظر عصريّة.

لقد كانت الموهبة الإبداعية ـ قبل بداية هذا الاتجاه ـ هي الأكثر أهمّية في تشكيل العمل الروائي.

ولكن مع هذا الاتجاه أصبحت المعرفة واللغة وإخراج الرواية في عمل فنّي متقن مكتمل هي الأهم.

فهذه الرواية ومثيلاتها أردنياً وعربياً تعدّ تطويراً للرواية الأردنية بخاصّة، والعربية بعامّة، وذلك بتجاوزها

◄ أستاذ جامعي وناقد من الأردن.

لرواية (الحكي) إلى رواية (المعرفة)، حيث لم تعد الرواية مجرّد منجز تخيّلي، يمتح من الواقع حيناً، ومن الخيال أحياناً أخرى. فرواية (الحكي) - كما يبدو - استنفدت إمكاناتها وطاقاتها الإبداعية.

فهذا النوع الروائي الذي ينحو فيه مبدعه منحى تجريبياً في تقنياته السردية، يعدّ عملاً صعباً ؛ فعلى كاتبه أن يتهيّأ له بمزيد من القراءة المتخصصة الدقيقة، ليشكّل فهماً خاصّاً، ورؤية بعينها يسعى على تجسيدها، أو تحقيقها من خلال عمل تخيّلي" في لغة خاصّة، حريصاً على تقديم عمل يتوازن فيه المعرفيّ والأدبي". ويأتي هذا الصنيع مع مفهوم الوجودية عند سارتر، الذي يعني الوجود في المعرفة، التي يكون واعياً بها.

ونذكر هنا مقولة باختن: « إنّ الرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين، والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي » لذا، فكل" تجربة جديدة هي نوع روائيّ جديد، مما يجعل حصر أنماط الرواية العربية محاولة غير نهائية. فكل تجربة فنية أصيلة هي مغامرة نوعية جديدة في الكشف والارتياد.

وعلينا أن نضع في الاعتبار أنه لا توجد كتابة في الماضي، وإنّما الكتابة في الحاضر، ومن أجل المزيد من الوعي بمعادلات هذا الواقع وشبكة علاقاته. فلكي نعرف ما يحدث الآن، علينا أن نعرف ما حدث بالأمس، ولكي نعرف ما سيحدث مستقبلاً، علينا ان نعرف أثر الماضي في الحاضر.

إذن، نحن لا ننتظر من هاشم غرايبة أن يقدّم لنا الحقيقة التاريخيّة الغائبة، التي جفاها، أو جهلها، او تجاوزها، أو غضّ الطرف عنها من اهتمّوا بتاريخ الأنباط، وإن كان هذا ممكناً، وحقّاً له لا نصادره عليه، انطلاقاً من أنّ كلّ شيء قابل لإعادة النظر، ولا شيء نهائياً في حقائق التاريخ المبسوطة في المصادر والمراجع.

ولكنّ غرايبة - على نحو غير مألوف في كتابة الرواية - يقدّم ثبتاً في نهاية الرواية، يضمّ أسماء المصادر والمراجع المتصلة بتاريخ دولة الأنباط. وكأنّه يقول لنا: لا تنتظروا منّي أن أكتب لكم تاريخ « بترا »، أو تاريخ العرب الأنباط في صورته النهائية، فهذا التاريخ عكف عليه عدد من المهتمّين والمتخصصين، ولكنّ ما أراه لزاماً عليّ، أو ما أحاوله، هو تقديم رؤية لهذه الدولة، وبخاصّة في عهد الحارث الرابع ، وهو أزهى عصورها، حيث أُنْجِزَتْ أهمُّ معالِمها الحضارية، المتمثّلة في: الحرف النبطي"، والأبجدية العربية، والكلمة، وصرح الخزنة الفنّي العظيم، والزعامة الروحية، والسياسية، والاقتصاديّة، والثقافيّة، والعلميّة..

ويرى بعض الدارسين أنّ مجرّد ذكر اسم لشخصية تاريخية لا يستطيع أن يقنعنا بتقدّم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث (بيضاء)، يجيء بها الروائي إلى عهده ليلبسها روحه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لأيديولوجيته، وليجعلها تعاصره وتزامنه، انطلاقا من أنّ الماضي يحيل - بالضرورة - إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل.

وعلى الرغم من الحيلة الإبداعية التي استهلّ بها روايته، التي امتزج فيها الحُلُميّ بالواقعي، أو الخيالي بالواقعي،ليوهمنا أنّ ما يكتبه إنّما هو تاريخ حقيقي،مصدره مجموعة من الرقوق المدوّنة في عهد الحارث الرابع ن إلاّ أنّ غرايبة قد أراد أن يكتب الحاضر،

ويشخّصه، ويفكّكهً، ويشرّحه بدقّة، وعمق، بمبضع جرّاح خبير، لنعرف علل راهننا العربيّ، وأسباب إخفاقاتنا المتكرّرة في بناء ما يسمّى بنهضتنا الحديثة، وذلك من خلال مقايسة ذكيّة وغير مباشرة لتلك الحقبة المتوهّجة من تاريخ أمّتنا بالراهن العربيّ المرتبك والمضطرب، الذي لا يعد ـ في صورته الحالية ـ بأكثر من التراجع والتخلّف. فنحن ـ للأسف ـ لا نكرّس شيئاً مما صنع حضارة بترا، وملحمة العرب الأنباط، وللأسف الشديد نكرّس كلّ ما تورّطت فيه بترا، وأدّى إلى أفول نجمها:

يقول مالك بن نبي عن الحضارة نشأة،وارتقاءً وانحداراً (وللعقاد قول مقارب له) بأنّ الحضارة تبدأ بالتمحور حول فكرة، وتشيخ عندما تتمحور حول شخص، وتسقط عندما تتمحور الاهتمامات حول أشياء ماديّة تافهة.

لقد كان سرّ حضارة بترا أنّها تمحورت أوّلاً حول فكرة سامية، وحلم كبير. وقد عبّرت الرواية ـ على امتدادها ـ فنّياً عن هذا الحلم الكبير، ثم جاء صريحاً واضحاً على لسان نسرو بن سفيان، حين قال لزوجه أليسار، وقد رآها مشغولة بتسجيل أحداث بترا: عليك بتدوين أحلام الناس، فهي الأهم. إنّ السرّ هو أنّ هذه المدينة العظيمة بنتها الأحلام الكبيرة. الأحلام يا أليسار هي موقظة الهمم، ومشعلة الإلهام.

فحين جاء قسطو في زمن فترت فيه الأحلام، وتراجعت الهمم، غنّى لهم: " في جوف الصخر القاسي مياه رقراقة.. في قلب الصوّان البارد نار غافية.. " فأخرجت لهم هذه الأغنية الماء من الصخر، والنار من الصوّان، وصارت أفئدة التجار والحجاج تهفوا إليهم. الوفرة منحت حلمهم ألقه، فتجلّى بهاؤه بالنحت والنقش والتزيين.. صارت بلدة الرقيم مناراً للمسافر والساري، ومراحاً للقوافل، وأماناً للحجاج والتجار، ودار مغنم للمغامرين والطموحين.. وقال الناس: " هنيئاً لمن له في الرقيم ولو مربط فرس ".

ولم يكن الأمر مجرّد شعار دعائي زائف لمجرّد تسجيل موقف، ولكنّه كان فعلاً حقيقيّاً، وهدفاً يسعى الجميع لتحقيقه، ويجد كلّ فرد في التبعة الملقاة على عاتقه سبيلاً إلى خلوده، وإلى تحقيق الحلم العام بدءاً من الحارث الرابع نفسه إلى أصغر حمّال في السوق.

فقد كانت روح التفاني في المكان هي التي صنعت حضارة بترا ؛ فالحارث الرابع يبحث عن مجده عبر محاولة إقامة دولة عربية كبرى. وسفيان الثمودي يجد ذاته في الكلمة، يصوغها شريعة مصدرها العقل، من أجل رفعة الإنسان النبطي. وأليسار كانت تحسب الخلود كامناً في الحرف، فلما اكتمل إيقاع الأبجديّة تجاوزتها إلى غيرها. والربّة أترعتا تجد الخلود في دور " اللات " الأرض الخصبة. وربايل يسكب حلمه مع الماء. والمعماري أنعم يرى خلوده في إنجاز الصرح العظيم. وسولار تجد في المال والتجارة إكسير الخلود. وزلف كانت تحلم ببلسم يشفي العلل والآلام. وكلاوبا وناوند كانا يجدان الخلود في الفن.. وهكذا. " سرّ بترا ليس المال، ولا الكلمة، ولا الفنّ، ولا الماء، ولا العمارة، ولا الحجارة، ولا الانتصارات، ولا البلسم، ولا الخزنة.. سرّها الحلم "

وإذا كان الحلم الكبير هو سرّ بترا، فهناك عوامل أخرى أسهمت في صنع حضارتها، وشكّلت متطلّبات إلزاميّة لتحقيق الحلم، مثل تفعيل دور المرأة.

وكما شكّل الحديث عن الحلم، وانخراط الجماعة في تحقيقه، إدانة للواقع العربي، الذي يفتقر للحلم والرؤية، كذلك كانت صورة المرأة في هذه الرواية إدانة للراهن العربي وموقفه من المرأة.

ولا أظنّ أنّ المرأة يمكن أن تكتب عن نفسها، أو أن تقدّم نفسها أفضل أو أجمل مما فعله غرايبة. فالمرأة لم تأت في الرواية عنصراً ثانويّاً، ولم تأت لاستكمال مطالب العالم الذكوري، وإسداء خدماتها الخالدة؛ أمّاً، وزوجة، وعشيقة..، وإنّما جاءت عنصراً أساسياً فاعلاً مؤثّراً، عنصراً مُشاطِراً للعالم الذُّكوريّ دوره في تحقيق الحلم، وربّما تقدّمت عليه، فهي الربّة أترعتا (الروح)، وأليسار (الثقافة)، وأباس (القضاء)،وسولار (الاقتصاد)، وزلـف (العلـم)، ونـاونـد (الفـن)، والميـرة سعـدات (السلطة).

كما قسم روايته مناصفة بين سفيان الثمودي وأليسار، اللذين شكّلا البطولة المحورية في الرواية.

كما أنّ الجيل الجديد من الإناث ـ لا الذكور ـ هو الذي بدأ يتسلل إلى المواقع المهمّة، مثل ديالا بنت سولار (كاتبة المعبد)، وبترا بنت أليسار (كاتبة دار القضاء).

وفي مشهد ديمقراطيّ عزّ نظيره، يمعن غرايبة في إدانة الراهن العربيّ، حين دعا سفيان (وزير بترا أثناء خروج الحارث للحرب) لعقد اجتماع لنساء بترا المتنفّذات بين يدي الربّة أترعتا، التي استهلّت الاجتماع بقولها: نحن نساء بترا الماجدات، نمسك عنان الحياة بحرص لتمتطيها الأجيال إلى الخلود.. تناول الترس والفأس للرجل، ونقول: عد رافعاً ترسك، أو محمولاً عليه. عد رافعاً فأسك، أو ليكن مغروساً في صدرك.. أمّا نحن النساء فمهمّتنا أن نحمي الحبل السرّي لاستمرار وجودكم على هذه الأرض.

وختمت الاجتماع بقولها: أنتنّ بركة بترا، وضمير أهلها.. أنتنّ عصا التوازن.. وأنتنّ سند الدولة..

وفي مشهد بعيد الدلالة على دور المرأة ومكانتها في حياة بترا، كانت ديالا وبترا تقومان بتدوين تفاصيل احتفالات بترا بنصر الحارث على ورق دار الكتبا، بطلب من أليسار (شيخ الكتبا)، وموافقة أباس (القاضي)، ومباركة (الربّة) أترعتا.

وتقوم الرواية في بنائها على تعاقب مجموعة من الأصوات في رواية أحداثها، وقد وجدت أنّ الفصل الأول الخاص بسفيان الثمودي قد بلغت فيه ثمانية عشر صوتاً، كان نصيب الرجل منها خمسة عشر صوتاً، ونصيب المرأة ثلاثة أصوات.

وفي الفصل الثاني الخاص بأليسار كان نصيب الرجل خمسة أصوات، وحظّ المرأة ثلاثة عشر صوتاً. وكأنّ غرايبة أراد أن يكون حظّ المرأة مقارباً أو مساوياً لحظّ الرجل. وبالتالي يؤكّد لنا استحالة بناء نهضة في ظلّ تهميش المرأة، أو إقصائها، والتهوين من دورها.

ومما أسهم في تحقيق حلم بترا، أنها تحوّلت إلى مجتمع متحضّر جاذب، وبوتقة هائلة، تتعدّد فيا المنابت والأجناس

والأديان، وتتجانس وتتفاعل بقوّة حلم بترا،لتتفانى من أجل بناء حضارتها.

وهذا شأن كلّ الأمم عندما تأخذ بأسباب النهضة والتحضّر، والعكس صحيح، فالأمم المتخلّفة تضيق بالتعدّد، وتعمل على إقصاء الآخر، وتتحوّل إلى بيئة طاردة.

ففي بترا كانت أليسار قرطاجية تدين لبعل، ويعقوب السبأي ينحدر من مصر، وسفيان الثمودي حجازيّ يدين بدين النبيّ صالح صاحب الناقة، ونسرو بن سفيان كان من أتباع الحَصُورِ (يوحنّا المعمدان)، وشهد تعميد اليسع في نهر الأردن، وكان من أوائل المؤمنين به، وقد تعمّد والمسيح معاً.

وكان أهل بترا يدينون بدين ذي الشرى، وكانت الربّة أترعتا تبشّر باللات رمز الأرض الخصبة. " فبترا هي المدينة الوحيدة في العالم الذي أعرفه، التي يمكن أن يجهر فيها المرء أنه مجوسيّ، أو يهوديّ،أو فينيقيّ دون وجل. فيها يقول المصريّ أنا مصريّ، واليمنيّ أنا يمنيّ، واليونانيّ أنا يونانيّ، والرومانيّ أنا رومانيّ، والكنعانيّ أنا كنعانيّ، والفرتيّ أنا فرتيّ.. تماماً مثلما يقول النبطيّ أنا نبطيّ، دون الخوف على حياته وأملاكه وكرامته. "

وما كان لحلم بترا أن يتحقّق إلاّ في مناخات العلم، وأجواء يسودها منطق العقل. فهي بيئة ترفض منطق الخرافة، والشائعات، والقول بالغيبيّات. فقد استهلّ غرايبة روايته مؤكّداً على هذا المنحى العقليّ على لسان سفيان، حيث يقول: " كان المير ربايل يهزّ أصبع السبّابة في وجه جمهور غائب، ويلعن التطيّرات المثبّطة للهمم حول سنة النجم الثاقب، وانهيار الممالك، ويفنّد الشائعات الكاذبة عن النضوب المفاجيء لنبع مروة، وعن طبيب كنعانيّ يجعل الأعمى بصيراً، وقصّة يتناقلها العامة عن تلحميّة ولدت صبيّاً كامل الأسنان، وهي في الثمانين من عمرها ! وحكاية عن قافلة في الشمال، سخطت إلى هياكل حجريّة بكلّ حمولتها..

وما كان لحلم بترا أن يتحقّق إلاّ في ظلّ دولة مدنيّة، يخضع أفرادها كافّة لمنطق القانون، لا لمنطق سواه. فقد أفنى المرقّش عمره لإقرار ذلك، وتولّته زوجه أباس من بعده. كما أنّ سفيان الثموديّ قد صرف الكثير من العمر والجهد من أجل أن تكون بترا دولة القانون، الذي يتساوى الجميع أمامه، ويحسّ التجّار والقادمون أنّهم آمنون على أنفسهم وأموالهم. قال سفيان حين تسلّم الوزارة: " لنقبل جميعاً بالقانون حكماً، وبالنظام مرجعاً. "

وما كان لحلم بترا أن يتحقّق إلاّ بوجود جيش قويّ، يحمي ثرواتها ومكاسبها، ويملأ قلوب أعدائها مهابة منها، وإجلالاً لها، وينصر الأنباط في المدن التي فقدوا السيادة عليها ذات يوم، لتخليصهم من ظلم هيرود انتباس. وحين عاد الرومان وهيرود لحرب بترا ثانية في آخر عهد الحارث الرابع، وقدّموا شروطهم المجحفة له تحت شعار السلام، أبى أن يخضع لمطالب الاستسلام، وخرج إليهم لقتالهم،ولم ينتظرهم في عقر داره.

لقد وقفنا ـ من خلال الرواية ـ على مجموعة من العلل الجوهرية، التي أدّت إلى تحقيق حلم بترا، وأدّى غيابها من راهننا العربيّ إلى سلسلة من الخيبات العربية. ولم

يقف الأمر بنا عند هذا الحد، بل إنّنا نكرّس كلّ ما أدّى إلى انحدار الخط البياني لمجد بترا، وبداية أفول نجمها، مثل: زواج السلطة والمال، الذي تَمثّلَ بزواج المير فصايل (نائب الملك) من ديالا بنت سولار في غياب أبيها أنعم فنّان بترا، وكان موفّقاً في تجنيب الفن هذا الزواج.

وقد تمّ إعلان الزواج في برهة من حياة بترا، ساءت فيها أحوال الناس على نحو غير معهود، فقد "نَدَرَ الطعام، وشَحَّ الماءُ، وكشّرت الأيام عن أنيابها حادّة قاسية، وشاع أنّ الناس صاروا يأكلون خيلهم والكلاب.. في ذلك الوقت الكئيب ؛ أعلن القصر قرار المير فصايل بالزواج من ديالا بنت سولار رغم غياب أبيها أنعم عن الديار.. وأقيم حفل باذخ لم تشهد له بترا مثيلاً ؛ تحدّى الجوع والحرب."

توقّف المشاريع الكبرى، والتخلّي عن الأحلام الكبيرة. فحين اختار الحارث ابنه المير فصايل نائباً له، بدلاً من ابنه المير رِبايل، الأَحقّ بالسُّلطة، قال سفيان (ضمير بترا) معقّباً على الاختيار: " لكنّ مشاريع رِبايل العمرانية توقّفت، وفي هذا التعطيل خسران للأنباط مبين".

هجرة خيرة العقول من بترا، أمثال سفيان الذي أبعد إلى خارج بترا، ومغادرة أنعم البنّاء الكبير، وفنّان الصرح العظيم إلى بلاد الشام، وتفكير أليسار بالمغادرة إلى موطنها في صيدون حيث والدها.

التوثّب على السلطة، وتعجّل شقيلات زوجة الحارث الرابع تنصيب ولدها المير فصايل، وكان أخوه المير ربايل أولى منه بذلك.

اطمئنان الحاكم (المير فصايل) للرومان، وهم العدوّ الأول، والأكبر، والأخطر لبترا. وكان يشاع بأنّ هذا الأمير رجل روما في بترا !

أضف إلى ذلك أنّ بنات بترا من جيل الشباب الجديد، قد تخلّين، أو بدأن التخلّي عن تفانيهنّ لبترا، ليشغلن أنفسهنّ بتقصير ملابسهنّ، وإغراء الشباب بعريهنّ، وقد نجحت ديالا في الإيقاع بالمير فصايل على سبيل المثال.

ويمكن أن نضيف إلى ما قدّمنا تصنيم الأفراد، وغياب العدالة الاجتماعيّة، وإطلاق يد التجار في رقاب العباد.

نعم، فهاشم غرايبة لا يكتب الماضي، وإنّما يكتب الحاضر. فهذه الرواية تشريح دقيق للراهن العربي، وهي موقف من هذا الواقع المتردّي، وإدانة له، وقد قدّم من خلالها رؤية تشاؤمية لمستقبل هذه الأمة، إذا ظلّت تكرّر أخطاءها بإتقان، ولم تفد من قراءة تاريخها. فالحارث حارب هيرود وخلفه روما، العدوّين اللدودين لبترا طوال عمرها. وها نحن ذا نحارب إسرائيل وخلفها الروم كلّهم. فها هو ذا الماضي يحيل على الحاضر.

وها نحن ذا كلّما تقدّمت دولة منّا خطوة على الطريق الحقيقي للنهضة والتحضّر، تكالب الروم كلّهم لحربها وإذلالها وإجهاض حلمها. فغرايبة يرى أنّ تاريخ بترا هو تاريخ مقاومتها لأعداء الحلم العربيّ الأول في زمن الأنباط، أولئك الذين سعوا جاهدين للحيلولة دون إتمام مشروع الصرح العظيم، الذي تحدّت فيه بترا حضارة روما وعمرانها.

ويرى غرايبة أنّ التاريخ يعيد نفسه، فتاريخ الأمة العربية في العصر الحديث، منذ ان أطلقت مشروعها النهضوي،

هو تاريخ مقاومة لأعداء هذا المشروع (الدولة العثمانية، الاستعمار الأوروبي، الكيان الصهيوني، الاستعمار الجديد الممثّل في الولايات المتحدة الأمريكية).

أمّا بترا فقد نجحت في تحقيق حلمها. ولكنّ أمّتنا عجزت تماماً عن ذلك، لتكريسها كلّ ما يبعدها عنه، غير مستفيدة من تجربة الحارث الرابع، الذي غدا حلماً تتطلّع إليه الأمة لينتشلها من واقعها الغارق في توافه الحياة وشكلياتها،وهذا الحال هو الأسوأ في حياة الأمم. لذا، كان إهداء غرابية روايته الأولى (بترا) إلى الحارث المنتظر، يمثل عتبة مهمّة في فهم هذا العمل، ومصباحاً يضيء لنا أبهاء هذه التجربة الإبداعية، ومفتاحاً ذهبياً لولوج عوالم روايته.

فهذا النص يجعلنا قارئين فاعلين، ومحاورين جيدين. إذن، هو نصّ يسمح لنا بتأويله، وتأويله يثرينا إلى حدّ بعيد. لذا، فهو نصّ حيّ.

وهذه الرواية ليست رواية جسد، وغير منشغلة بالهم الذاتي الضيّق، بل هي رواية منخرطة بالهم العربيّ العام. وهي نصّ غنيّ بدلالاته، وغنيّ ببنائه وتشكيله الفنّي؛ فالفضاء المكاني فيه وصلته بالزمان، والأحداث، والشخصيات.. موضوع مغر للبحث والدرس. ولا يقلّ عن هذا إغراءً للدراسة شخصيات الرواية، فهي شخصيات ذات حضور قويّ مدهش، وهي قويّة مثل قوّة بترا ودولتها العظيمة.

وقد تعاطف الكاتب معها، وأحبّها، ولم يكره واحدة منها، وورّطنا في محبّتها والإعجاب بها. ونكاد لا نعرف من الشخصية المحورية فيها. فكلّها تنازع سفيان الثمودي وأليسار عروة هذا القميص. وهي شخصيات متوازنة بين التزامات العمل الوطني، والاستجابة للمطالب الإنسانية للشخصية.

وقد تناوبت تلك الشخصيات الأدوار ـ على امتداد الرواية ـ ليتشكل من مجموع ما فاضت به ذواتها عملاً فنّيا مكتملاً مدهشاً بلغة شعرية تليق بضمير المتكلّم، الذي هيمن على لغة السرد، هذا الضمير الذي جعل الحكاية مندمجة في روح المؤلّف، وجعل المتلقّي ملتصقاً بالسرد.

ولا شكّ في أنّ ضمير المتكلّم يحيل بالضرورة على الذات، وهو لذلك مرجعية جوّانية. وقد تطلّب ذلك تقنيات سردية تجريبية بعينها، مثل المنولوج، والاسترجاع، وتيّار الوعي، والحلم.. وغير ذلك.

المراجــع:

- نظرية الأدب ومغامرة التجريب: إبراهيم السعافين، دار الشرق العربية، القدس، ج١، ط١، ١٩٩٣م.
- أنماط الرواية العربية الجديدة: شكري الماضي، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٥٥، سبتمبر، ٢٠٠٨م.
- في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
- إشكالية الزمن في النص السرديّ: عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد٢، صيف ١٩٩٣م.
- الرواية الآن: مجلة الهلال (عدد خاص)، القاهرة، فبراير، ٢٠٠٨م.

فعل الايمان في الابداع الروائي الفلسطيني

البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً

نزيه أبو نضال



يشكل المعتقد الإيماني الديني أحد المكونات الأساسية للمجتمع الفلسطيني، وقد لعب هذا التكوين دوراً أساسياً في الحركة الجهادية الفلسطينية منذ عشرينات القرن الماضي، حين بادر الشيخ عز الدين القسّام من حيفا ببناء الخلايا السرية الأولى للثورة المسلحة التي انطلقت عفويا عام ١٩٢٩ ، ثم بصورة منظمة عام ١٩٣٥ ، وتعاظمت، بعد استشهاد القسام في معركة يعبد، ليفجر استشهاده سنوات الغضب (١٩٣٦-١٩٣٩) ، من خلال الإضراب الكبير والثورة المجيدة ، وكذلك مع ولادة الأطر القيادية للشعب الفلسطيني التي تشكلت، منذ بداية العشرينات من الجمعيات الإسلامية والمسيحية في فلسطين.. وصولا الى قيادة مفتي فلسطين الحاج أمين الحسيني للنضال الوطني منذ العام ١٩٣٦ كرئيس للجنة العربية العليا.

ولعل في مواقع القدس والخليل وبيت لحم والناصرة ومقدساتها ما يعكس أهمية هذه المكانة الدينية لدى شعب فلسطين وفصائله المقاومة ، والتي ينتسب العديد منها إلى هذا المنحى: الجهاد المقدس، كتائب الأقصى، سرايا القدس، حركة الجهاد، حماس.. الخ.. إن الخط الديني الجهادي شكل السمة الغالبة للنضال الوطني الفلسطيني، ليس بالنسبة للمسلمين فقط بل وللمسيحيين أيضاً، وإن من منطلقات مختلفة، كما تجلى ذلك بمشاركتهم النضالية البارزة في مجابهة الأعداء، وكما سيتجلى ذلك من خلال شخصيات روايات اثنين من أبرز كتّاب فلسطين، ورغم اختلاف منابتهما الفكرية،

◄ ناقد من الأردن.

وهما إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وكلاهما مسيحي.

لقد عكس الأدب عموماً، كما عكست الرواية الفلسطينية على وجه الخصوص هذا التكوين الإيماني في المجتمع الفلسطيني، ويكفي للتدليل على هذا الحضور الإيماني قراءة بعض عناوين الروايات الفلسطينية. (١)

في رواية « البحث عن وليد مسعود» يحتل البعد الإيماني موقعاً متقدماً في رواية جبرا ذي التكوين الوطني العام.. فيما يضعف هذا العنصر في روايات إميل حبيبي ذي التكوين الشيوعي المعروف.. أما غسان كنفاني اليساري المنخرط في النضال اليومي والعملي فوجد يقينه وخلاصه بالبندقية.. فقد اكتشف من خلال أم سعد أن الحجاب الذي تعلقه برقبتها، منذ كانت في العاشرة، لم يحمها من التشرد والجوع وعذاب المنفى، خارج الوطن.. فاستبدلت الحجاب بالرصاصة، كي يتحول الانتظار اللامجدي إلى فعل جهاد واستشهاد.

يبدأ جبرا إبراهيم جبرا مع الصغير وليد مسعود رحلته الإيمانية بحثاً عن معجزة الخلاص حين اندفع، برفقة زميليه التلميذين الصغيرين: سليمان ومراد، باتجاه كهف النسّاك في وادي الجمل قرب بيت لحم، وهم ممتلئون باليقين بأن الرب سيوفّر لهم، في كهف تنسكهم، ما يحتاجون إليه من أمان وماء وطعام..

ولكن من أين استمد الصغار الثلاثة كل هذا اليقين المقدس؟

من الأب سبيريدون في مدرسة الدير الداخلية.. فكلما حان درسه كان يقص على تلامذته أقاصيص القديسين والشهداء، ويجعلهم يكررون الكثير من كلماته وعباراته، وكان جوهر الإيمان عنده في الزهد والتنسك، وفي الابتعاد عن متطلبات الجسد وإغراءات الدنيا فهكذا كان « أنبياء الله لا تمسهم الوحوش في الفلاة، ولا الضواري في الجبال. والنسّاك الأبرار هم الذين تشبهوا بالأنبياء، فحباهم الله تعالى بمنعة من لدنه، ليمجدوا أسمه ويقدسوه في حياة أكلت منها الأوضار والآثام». (٢)

ولقد تعلم الصغار أن القديسين كانوا بشراً مثلهم ولكن بسبب من قوة إيمانهم وتنسكهم منحهم الله القدرة على القيام بالمعجزات التي رفعتهم إلى مراتب القديسين: «مار جيروم يستأنس بالأسد في كهفه، ومار أنطون يطعم الفهد والنسر على باب مغارته، وسمعان ألعامودي يجابه لظى الشموس وعتوّ الرياح سنة بعد سنة، وهو على عاموده الشاهق يرسل تعاليمه إلى الناس، ويطعم صقر السماء من بين يديه». فيصلي الصغار الثلاثة:

«سبحانك اللهم! كل صباح وكل مساء كنت، جلّت قدرتك، تنزل الطعام والشراب من السماء على نسّاكك، وهم يصلّون إليك ويضرعون لغسل الإنسان من آثامه.

فما الذي سيحول، بعد كل هذا، دون الصغار الثلاثة واتّباع درب النسّاك الصالحين والقدّيسين؟

وبين فرسان الإيمان الثلاثة كان سليمان أشدهم حماساً في الاستجابة لهذا السحر (المقدس)، وذات مساء بعد الخروج من الزيّاح (الصلاة) فاتح وليد بمغامرته الخطيرة: «ما رأيك يا وليد في أن نتنسّك؟»

فقلت:» ونصبح من القديسين ؟»

قال:» نقضي العمر كله في التعبد والصلاة في كهف في وادي الجمل... ألا يعجبك ذلك؟»

« ومن أين نأكل ونشرب؟»

« ألا تسمع مـاذا يقـول أبونـا سـبيـريـدون كل يـوم؟

(لا تطلبوا ما سوف تأكلون، وما سوف تشربون)».

"هل سينزل الله علينا خبزاً وماء كما كان ينزل على القديسين؟"

"كل يوم! وما علينا إلا أن نتعبد ونضرع إليه تعالى".

هكذا بدأت الفكرة تعشش في رؤوس الصغار الثلاثة الذين باتوا يلهجون بذكر الأب والابن والروح القدس، ويتأملون في عجائب ما خلق.. فيما الأب سبيريدون، الذي لا يعرف شيئاً عما انتواه الصغار، يواصل شحنهم بمزيد من اليقين: "انظروا إلى الزنابق كيف تنمو، قال الفادي، فإنها لا تكدح ولا تغزل، ولكن سليمان بعظمته كلها لم يلبس ثيابا برقتها وجمالها... وإذا كان الله هكذا يُلبس الأعشاب، وهي اليوم في الحقل وغداً تُقذف إلى التنور، فكيف يُلبسكم أنتم، يا من قليل إيمانكم؟ لا تطلبوا ما سوف تأكلون وما سوف تشربون، ولا تدعوا للشك سبيلا إلى قلوبكم..." ولكن لماذا يفعل النساك والقديسون والصغار الثلاثة ذلك؟ لأن "العالم مليء بالآثام. ويجب أن يتطهر ويتغير". ولكن "هل باستطاعتنا إذا رحنا وتنسكنا أن نغير البشر؟ نغير العالم؟

مثل هذه الأسئلة الكبيرة تظل بالطبع برسم التجربة وامتحان الصمود، وربما برسم قوى الغيب نفسها.. ولكن ثمة أسئلة عملية مباشرة تقلق الصغار كذلك، عشية همّوا بالارتحال إلى عالم النسّاك من نوع سؤال مراد: "كم نأخذ من الطعام معنا"؟ فيرد سليمان بغضب: "أين إيمانك لن نأخذ أي طعام معنا"

ولكنه لا يمانع في نهاية المطاف من أن يأخذ وليد معه حبات من البندورة، فهي لا تعتبر طعاما على كل حال، كما إنها قد تحل مشكلة العطش، بل ويوافق سليمان كذلك على أخذ رغيف خبز.. ولكن رغيف خبز واحد فقط ..غير أن وليد من باب الاحتياط يخفي في جيوبه حبات من الحلو حامض (الملبس)، بل ويقوم سليمان نفسه بإخفاء بعض الشمع في عبّه، وبالطبع ليس قبل استشارة مريم العذراء فسمحت له. لقد اكتشف وليد ومراد ذلك عند وصولهم الكهف.. عندها رأيا سليمان ، ودون أن ينبس بكلمة، يخرج شمعة من عبه، ويشحط عود كبريت، ويشعلها. رافعاً الشمعة عاليا بلهبها الصغير، ورسم بها إشارة الصليب أولا، ثم دخل المغارة، ودخل الصغيران وراءه، بلهفة وتهيب، وهو يقول: " سألت عذراء الأحزان هذا الصباح في القدّاس: ما الذي سنحتاج إليه، يا والدة الله الطاهرة؟ فالتمعت دمعة في عينها، وهي تقول: شموع ، يا ولدي. وكان طبق الشموع مليئا تحت تمثالها. فسألتها: وهل تغضبين علي إذا أخذت من هذه ثلاث شمعات؟ فهزت رأسها: كلا يا ولدي... قلت: سأعود إليك يوما وفي يدي شموع كثيرة وباقة من الزهور".

وكان أكثر ما يقلق مراد قبل انطلاقهم أن يظل الخبز وحده طعامهم الدائم؟ هذا الاحتمال المزعج جعل مراد يتساءل: « ولكن يسوع وزّع مع الخبز ، السمك ايضاً» فيردّ سليمان متأففاً «إذن قد نأكل سمكاً أيضاً. ربّي غفرانك!! ألا ترى أننا بكلامنا هذا نجرّب الرب، سبحانه وتعالى؟»

والآن أين سيمارس النساك الصغار فعل التنسك؟!.. بعد أن غادروا الدير باتجاه الوادي؟ قال سليمان انه يعرف فيه كهفاً عظيماً هيأه الله للنساك في العصور الغابرة، وهو الآن في انتظارنا. ولم نشك في إننا سنجده تلك الليلة، مهما طال بحثنا.

قال سليمان ذلك وهو يدعونا:» لنركع على هذه الصخرة، ونبتهل إلى الله لكي يعطينا النشاط، والقوة على الاستمرار.»

ويتذكر وليد كيف اختاروا صخرة عالية، وبشيء من المشقة علوا صهوتها، وركعوا في توازن قلق مواجهين القدس، ورفعوا وجوههم وأيديهم إلى السماء، وهم يبتهلون.

هذا المشهد الحار يصنع، من خلال لوحة الذاكرة، صورة ملايين الفلسطينيين وهم يبتهلون، من فوق صخور منفاهم وألمهم، نشيد العودة، متجهين نحو قبلتهم الثانية القدس، دون جدوى.. فيلقي مروان بزمن الانتظار جانباً، ويندفع شهيداً نحو قبلته المقدسة فلسطين، ومثله يغادر أبوه وليد مسعود عالمه المرفّه في بغداد، ربما نحو كهفه القديم في بيت لحم، ولكنه كهف الفدائي هذه المرة.. حيث يوجد السلاح لا معجزة العذراء.. وهو نفسه كهف الطنطورية داخل بحر عكا حيث يعثر فيه «ولاء» ابن سعيد المتشائل بطل رواية إميل حبيبي على السلاح، ليصبح فدائيا و«يعلن العصيان على الدولة» (٣) ، وهو السلاح ذاته التي استغنت فيه أم سعد كنفاني عن (حجاب) تواكلها القديم. (٤)

عبر رحلة الصغار الثلاثة نحو الكهف المقدس يصبح فعل الإيمان أقوى من الواقع ذلك أن ثمة إشارات لا تخفى بأن المعجزة بانتظارهم، بل تحمي مسيرهم في ليل الوادي المليء بالغيلان والضباع.. فترتفع أصواتهم بالتراتيل لتعلو على أصوات الرعب التي يطلقها الوادي المعتم.. قال مراد: « والآن لنرتل «آفي فاريس ستيلا» وهي من الأناشيد اللاتينية التي كان الصغار يطربون لترتيلها في كنيسة الدير. ورتلوا وهم لا يفهمون معنى للكلمات سوى أنها تحية لمريم العذراء، وفيها يرد اسم الملاك جبرائيل، فكان يلذ لمراد أن يعمل سحر صوته باسمه كأنه هو الملاك المبشر بميلاد يسوع. ويلاحظ وليد الصغير: «ولما فرغنا، شعرنا براحة هائلة، وخامرني إحساس بأن الوادي كله باتساعاته المتلاحقة وفضاءاته المذهلة، يبتسم لنا، ويمنع عنا أي أذى قد يكمن بين دغله وحجارته ومغاوره».

غير أن ذلك لم يكن سوى البداية فثمة بانتظارهم المزيد من الرعب والآلام:

يدخل الصغار كهف الخلاص المنتظر فيقول سليمان (قائد مسيرة الإيمان) :

«والآن لنشكر الله على هدايتنا إلى هذا الكهف المقدس»

يركع الجميع على ركب مجرحة، مكدومة، مرهقة. ويسقطون إغفاءً بعد تلك الرحلة المضنية، وعند الفجر يصحو وليد أولاً ، وجعل يبحث عند مدخله، وقد أخذته الرجفة اللذيذة، عما وعدوا به: «هل أرسل الله لنا خبزاً وماءً ونحن نائمون؟ لم أجد أي خبز أو أي ماء، ومددت رأسي إلى النائمين، وصحت: «سليمان! مراد! طلعت الشمس! هيا إلى الصلاة».

بانت الخيبة على وجهيهما صريحة عندما قلت لهما إنني لم أجد أي اثر لخبز أو ماء. غير أننا صلينا صلاة الصبح، ونحن راكعون ، متجهين نحو القدس.. ثم أخرجنا كتاب الصلاة وقرأ سليمان الفصل الأول ، وتلونا «السلام عليك يا مريم » و«أبانا الذي في السماوات» بعدد الخرزات في مسابحنا الوردية، وأعقبنا ذلك بابتهال إلى الخالق عزّ وجل بأن يرحم الإنسان المسكين العاري، ويهبه كساء يقيه البرد، وطعاما يقيه الجوع. أجلت البصر في السماء، باحثا عن طير يهبط في اتجاهنا، ولكن لم تكن هناك إلا عصافير الدوري الصغيرة، تعبث في فضاء الوادي باحثة عن طعامها ومائها دوننا».

لم تجد صلوات الصغار.. فالسماء لا تمطر ذهبا ولا خبزا ولا حتى ماءً، أغلق سليمان الكتاب، وانطلق ينشد بالسريانية التي كان يتباهى بمعرفته لها، لاعتقاده بأن المسيح تحدث بها، وبأن الملائكة أيضاً تُسبّح الله بها. أصغى وليد ومراد، بخشوع، وهو مسترسل في ترتيله. ولكن «يبدو أن طير السماء كان غافلاً عن صلاتنا حتى بالسريانية».

ولكن سليمان لم ييأس: « بعد أن نفيق، سنصلي صلاة المساء. وسيرزقنا الله بما يشاء عند غياب الشمس»، غير إن شيئاً من الشك عاد وانتابني. وتمتمت لنفسي: «ابعد عني يا شيطان» ونمت»

ولكن وليد صحا على صوت أنين فسأل سليمان : «لماذا كنت تبكي؟»

«لأنني شعرت أن إيماني تزعزع، وغافلني الشيطان وجعلني أندم على مجيئنا هنا. فقمت وصليت. وعاد إيماني قويا كالصخر».

ولكن هل يصمد هذا الصخر أمام ضبع متوحش؟

يروي وليد ما حدث في تلك الليلة المخيفة: «فجأة وقع سليمان على عنقي، وهو يرتجف... لقد وقف في مدخل الكهف حيوان غريب، فاغرا شدقيه، يلهث. لم نستطع أن نتبيّن

ما هو، وأمسكت بسليمان بقوة، وقد تسمرت عيناي بالحيوان، وكلانا ينتفض رعباً. وهمست بفمٍ جفّ لعابه:»الشمعة».

بقي الحيوان واقفا مكانه ينظر إلينا، وعيناه تقدحان شررا في الظلام. ومضى دهر على سليمان وهو يبحث عن الكبريتة في جيوبه، وقد ناولني الشمعة التي أمسكت بها بيد راجفة. وصرخت: « انه الشيطان! « وتمنيت لو أن الشمعة تشتعل تلقائيا. غير أن سليمان تمكن أخيرا من أن يشحط عود الكبريت، وأشعلها. وفي الحال استدار الحيوان الأسود، واختفى. وصاح سليمان: « يا الهي ! معجزة، معجزة! يا مليكة السماء! هرب الشيطان من نور شمعتك الطاهرة! السلام عليك يا مريم...»

عصر ذلك اليوم انصرف الصغار إلى «ترتيب» الكهف، بإزاحة المزيد من الحجارة، وإقامتها على جانب من الكهف في شكل هيكل، ثبّت في فجوة فوقه صليبٌ صغيرٌ وأيقونة كان يلبسها مراد حول عنقه. وغرس سليمان بين حجارة الهيكل ما تبقى من شمعته، والشمعتين الأخريين.

قبل النوم تناولوا بقايا عكّوب كانوا قد لقّطوه في النهار، ولكنه لم يسد لهم جوعاً. فانصرفوا إلى التعبد، معتبرين حرمانهم من الطعام صوما لمرضاة الله..

ولليلة الثانية يصحو وليد على أصوات غريبة، وإذا في مدخل الكهف ذلك الحيوان الأسود، ولكن ما ينقذهم هذه المرّة لم تكن شمعة العذراء..فوليد ورغم ما أصابه من هلع، اقتلع بكل يد حجرا وقع عليه، وزحف نحو الحيوان، وقذفه بأول حجر، فأصابه بين عينيه، وألحقه بالثاني، «فولى الأدبار دونما إشعال الشمعة».

هكذا اكتشف وليد أن المعجزة إنما تكمن في نهاية الذراع حيث القبضة المسكة بالحجر لا بشمعة العذراء. وهذا أيضا ما اكتشفه سليمان نفسه الذي وعد العذراء بكثير من الشموع وبالزهور.. ففي طريق العودة إلى الدير مع القرويين الذين خرجوا للبحث عنهم فاجأ سليمان وليد بأن قفز عن حماره، وهجم عليه واختطف

الشقائق من يديه وقذف بها أرضا، وهو يقول: « أتريد أن تأخذها للعذراء، وهي التي أهملتنا ولم تشفع لنا عند الله ليرسل لنا رغيفا من الخبز؟ أبدا، لن أقبل.»

لقد بات على وليد مسعود أن يجد بديلاً لمعجزة كهف بيت لحم الذي عاد إليه، بعد

سنوات طويلة: البندقية

وإذا كان وليد مسعود قد اكتشف مع رفاقه لاجدوى البحث عن المعجزة في كهف مهجور ، فإن الأمر لم يطل به ليدرك أن الخيار الآخر سوف يعني العذاب أيضاً، والسير عارياً في فلوات ملأى بالذئاب والصقور.. وكي يتصلب الفولاذ ويقوى يجب أن يسقى بالنار! فهل كان هذا السبب في «أن الأنبياء كانوا يسعون إلى البراري، إلى الغابات، إلى الكهوف البعيدة، لكيما يحققوا تمردهم على هواهم»؟!

ولكن هناك، ماذا يفعلون؟ يتساءل وليد مسعود «أيخترعون الأحلام، ويخترعون الكلمات؟ وما نفع الأحلام والكلمات، وهم منقطعون عن الناس؟ وحتى لو جلجلت الكلمات كما تجلجل أجراس الكنائس ، ما نفعها إذا لم تملأ مسامع الناس، وترسلهم سكارى في فجاج الأرض؟ غاب المسيح سنين طويلة، ثم عاد إلى الناس ليتحدث عن الحب. ولما عاد إلى الناس صلبوه. لا بد للمتمرد أن يُصلب إذن. ويكون انتصاره في صلبه».

وكان على وليد أن يغادر بغداد البعيدة، حيث كان هناك غائبا عن الناس وإن كانت كلماته تجلجل كأجراس الكنائس صار على وليد أن يعود، بعد أن سقي بنيران المنافي، إلى الناس في فلسطين.. متمردا بالسلاح، لينتصر في صلبه، وهذا بالضبط ما فعله الفدائي ولاء سعيد المتشائل أن يتحمل الآن عن الناس «حتى يتحملوا عن أنفسهم».(المتشائل) لا بد لشمعة المقاومة إذن أن تواصل الاشتعال بالدم، وإلا انتصر الظلام.

«خيمة عن خيمة تفرق» ، كما تقول أم سعد، وموت عن موت يفرق كما يقول وليد وهو يودع أبيه مسعود إلى مثواه الأخير في موت أبدي.. فيما يستدعي موت ابنه مروان لاحقا قوافل المناضلين والاستشهاديين، وربما كان بينهم وليد مسعود نفسه..

في وصف موت أبيه يقول وليد:

كان المطر يهمي علينا، ونحن نهيل التراب اللزج على مسعود فرحان بسرعة، ... وبعد أن أنهى الكاهن عبارته الأخيرة مرنماً: « نجنا من الهاوية الأبدية إذ نصيح لك ونقول: سبحانك اللهم سبحانك» ، أدار المبخرة وسكب ما فيها من نار وبخور في وسط تلك «المسبحة»، ثم أدار لها ظهره، فكان ذلك إيذاناً بانصراف الدنيا لآخر مرة عن الميت المدفون، وإن كانت الدنيا في الواقع قد انصرفت عنه قبل موته بكثير».

في مقابل هذا الموت المجاني هناك فعل الفداء الذي يخلق من الموت حياة جديدة، بل هو يقهر حتى الموت ذاته، كما فعل مروان وليد مسعود « الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل بالفعل العنيف حيث يكون بالموت نفسه غلبة على الموت.. موت الفدائي مثلا» هكذا تصنع الحياة، وليس بحجاب أم سعد القديم ، ولا بأن تضربوا «للحوت طبولكم وصفائحكم، لعله يقذف من حلقه القمر».

وحتى بيت لحم التي كانت تبدو لوليد مسعود في زمن الفتوة والحرية كأنها اجتزئت من الفردوس، تتحول مع الاحتلال إلى ما يشبه جنازة في مقبرة «ما عدنا نسمع

فيها تلك الأيام إلا أخبار الوفيات، القديسين، والأعياد، والموتى. وإذا جاء عيد الميلاد، بنواقيسه وترانيمه الفرحة، لم يمن أكثر من زخة مطر وجيزة فيها بضع بذور للحياة، في شتاء قاحل أجرد يدوم طوال السنة، مليئاً بأناشيد الجنائز - في لغات عديدة ومراسيم مختلفة».

يحرص جبرا إبراهيم جبرا على إقامة نوع من التقابل بين الإيمان الغيبي الاتكالي وبين فعل الإيمان الواعي كما رأينا بمعجزة شمعة العذراء ومعجزة الحجر، ولقد تكرر وضع هذه الصور المتقابلة على ألسنة بسطاء الناس مثل أم وليد وأبيه وجيرانه، وحيث تكمن الحقيقة المصفّاة من الأوهام.. فها هي أم وليد التي بقيت وحدها مع أطفالها، استطاعت أن تربيهم بكدها وحرصها وأن تدخل وليد في دير أبينا أنطوان، ليتعلم اللغة الايطالية، وخدمة القداس، وبسبب «شطارة» وليد، وتفوقه في الدروس..» طلب الرهبان منها، بعد سنتين أو ثلاث، أن توافق على تسفيره إلى ميلانو في ايطاليا، لكي يدرس اللاهوت.

«اللاهوت؟» قالت أمه: «وماذا يفعل باللاهوت؟»

«ليصير راهباً مثقفاً» قالوا لها.

«راهباً؟ يا حسرتي! وماذا يفعل هذا الشيطان بالرهبنة؟»

قالوا:» لا إنه ليس شيطاناً. مجرد عفريت، لشدة حيويته. ولكنه سيصبح راهباً ممتازاً، ويعود بعد ذلك إلى دير في القدس، وتعتزين به عندما ترينه يعظ في الناس من على المنبر بلسان كلسان الملائكة.»

أما الأب مسعود فكان في قلق مستمر على ولديه البعيدين، وبخاصة على وليد، وايطاليا مسرح للحرب بعد غزو الحلفاء لها. كان يحلم برسالة ولو بسطرين تصله منه، عبثاً، ويقول :» من يريد أن يكون راهباً في هذا العالم الشرير، يا ناس! هل يريد أن يحيي الدين في مالطة، هذا الكلب؟ آه يا وليد! كلمة واحدة منك لكانت تحييني من جديد».

ثم يقسم: « والله إذا قُتل وليد في هذه المعارك، فسأكفر بك ، يا رب! أما يكفيك مني ولد واحد؟ فتقول نجمة:» استغفر الله، استغفر الله! عندك ولدان كالأسود، غير وليد، فلا تكفر».

ولم يخيّب وليد ظن والديه به ففي ايطاليا هجر دراسة اللاهوت، وترك الدير.

ومثل هذه التعارضات في الحكم على الظاهرة نفسها تشتد عند وقوع الكوارث الطبيعية، كما حدث في فلسطين عند حدوث الزلزال عام ١٩٢٧ ووليد في السادسة من عمره، وهو بالمناسبة نفس عمر جبرا في عام الزلزال.. حيث يتذكر وليد كيف «اتجهت أبصارنا من الخرابة التي نحن فيها نحو كنيسة المهد نستنجد الله لإنقاذنا. وسمعتُ بعض الكبار (مثل الشيخ سالم أو أبو أنطون) يقولون: إن كان هذا يوم القيامة فهل سيدفننا الله تحت الأنقاض ليقيمنا من تحتها مرة أخرى؟

فتقول له أم سميح: « من أين لك هذا الكلام المخيف، يا شيخ سالم؟ شو بدها الملائكة فينا؟»

أما أمي فصاحت هي أيضا: « صايرلي نبي، بآخر زمانك! خاف من ربك يا أبو أنطون!».

والعامل الديني عند جبرا ليس مجرد علاقة سلب وإيجاب بالخالق أو بالمؤسسات وبالمفاهيم الدينية بل هو

يرتقي ليشكل ما يشبه النظام الاجتماعي للمنخرطين فيه، حتى ولو كانوا وافدين من أقطار بعيدة. ويرصد جبرا من خلال ذكريات وليد مسعود كيف شهدت بيت لحم مجيء الكثيرين من المسيحيين المشردين منذ أواسط القرن التاسع عشر، يأتونها من أصقاع ماردين وديار بكر وطور عابدين، ومن قرى شمال العراق وشمال سورية، يأتونها من شرق الأردن: من الكرك ومادبا والسلط.

وهؤلاء يقيمون في بيت لحم، وأحيانا في القدس، «تشدهم أواصر الفقر والطموح ضمن أطر اجتماعية دينية معينة، ويعملون في مقالع الصخر، ودق الحجارة، وأعمال البناء، ورصف الطرق، وتكحيل الجدران، وسوق العربات (وبعدها، في سوق السيارات)، والحدادة، والنجارة، وصنع الأحذية، والبستنة في الأديرة الكبيرة. كانوا يأتون أمّيين في الغالب، معدمين دائماً، ولكن مصممين على أن تكون لأطفالهم مدارس، فلم يكن هناك طفل لا يذهب إلى مدرسة من نوع ما، ويتكتلون حول كنائسهم، فيتبرعون من كدحهم العسير ما يقوم بأود الكنيسة- يكاد الكاهن في كل منها لا يفهم شيئا مما يقرأ إلا باعتباره «كلاماً مقدساً» — وما يقوم بأود المعوزين والأرامل والعجزة. نظام اجتماعي مغلق يفي بحاجة أفراده ولو كفافاً، ويمنع عنهم مد اليد للآخرين».

يستذكر جبرا هنا نوعاً من الهجرة العربية المضادة إلى فلسطين، منذ أواسط القرن التاسع عشر، وكأنه يقيم مقابلة ما مع الهجرة الفلسطينية الإجبارية إلى الأقطار العربية، بعد النكبة في منتصف القرن العشرين.. فهذا النسيج الإنساني الممتد عبر الزمان والمكان العربيين معني بأبنائه وبمصيرهم الواحد، منذ حطين صلاح الدين إلى الآتي من فلسطين.

إذا كان الروائي، بمعنى ما، يكتب نفسه.. منوعاً على ما ينضحه من (بئر الطفولة الأولى) فقد كان من الطبيعي أن يستحضر جبرا مخزوناته الإيمانية ذات الطابع المسيحي، كما تقدم.. غير أن جبرا لا يقيم فقط في بئر الذات بل هو يذهب أيضاً إلى محيطه الاجتماعي العام، وهو بمعظمه محيط إسلامي، ومن هنا جاء الحضور الإيماني الإسلامي في رواية البحث عن وليد مسعود، ولكن من الزاوية التي أطل وليد من خلالها، وهي الزاوية الجهادية التي صبغت وقائع تلك المرحلة من طفولة وليد وتاريخه اللاحق. ويتقدم تلك المشاهد صورة لوريّات محملة بالرجال ، وهم يطلقون الرصاص في الفضاء، ويصيحون: « نحن الثوار جيناكم، نحن الثوار»، فوقفنا نلوح لهم بأيدينا، ونهتف معهم: « ديروا الميه عالصفصاف، نحن الثوار ما بنخاف...» وظللنا نكرر الهتاف حتى بحت حناجرنا».

في تلك الليلة سمع وليد من أبيه حديثا عن البراق والمسجد الأقصى والخليل والثوار، فتصورت العالم يهزه زلزال آخر، مثل ذلك الذي حدث وهو في السادسة، وإذا بكل شيء «يتصدع وينهار ويبرز من بين الركام عالم متغير جديد، يبدأ من الأفق الشرقي القصي

وينتهي بتلال القدس التي تواجه بيتنا... وبقيت تلك الصورة يوماً بعد يوم تلازمني، مع تلك الأصوات الهادرة، وهي تكبر وتكبر وتلف الكون».

هذه الصورة الجهادية الثورية تلاقت في وجدان وليد مع رسالة العدل التي بشر بها المسيح وتلامذته المعدمون: « وأنا ما زلت مأخوذا بكلمات المسيح من أن المساكين الفقراء سوف يرثون الأرض. ولذا فإن ثوار القرى الفلسطينية هم الذين سيغيرون كل شيء».

غير أن هذا الخيار النضالي ليس ما اختاره وليد دائماً.. فثمة مثقف برجوازي مسيحي يعتقد بإمكانية تغيير العالم بالكلمة وبدون عنف، في إيطاليا وحين كان المناضلون يتدافعون لتغيير العالم كان وليد منكبّا على قراءة الكتب حين انبرى له زميله بيترو براتشي بحدة قائلاً: «... تعال حارب الآن ، أو اقعد على مؤخرتك في الدير واسكت»!

فقلت له: «ولكن المسيح لم يقاتل بأدوات القتل. انظر ما الذي استطاع أن يفعل بإثني عشر تلميذا معدما، ابرعهم صياد سمك من طبريا. في قرنين أو ثلاثة غيّر العالم.

بين التغيير بالفعل الثوري العنيف، كما يعتقد وليد ويؤمن، ومعه جبرا، وبين الاكتفاء بدور الكلمة المريحة، كما يفعل جبرا في الواقع وجد الحل بتأليف شخصية روائية (وليد مسعود) التي تختفي لتمارس بدلاً عن صاحبها فعل التضحية والاستشهاد، ومثل هذا الاستبدال يلجأ إليه الكثير من الروائيين، يكفي أن نذكّر بعبارة الروائي الفرنسي الشهير أونريه دي بلزاك الذي قال: «أنا سعيد لأنني كاتب روائي فأنا أستطيع أن أقول على لسان شخصيات رواياتي ما أخجل عن قوله بنفسي» (٤) كما نجد ربما نموذجاً عربياً أقرب لجبرا هو الروائي الأردني تيسير سبول الذي فكر فعلياً بالانتحار بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، ولكنه لم يفعل فقد انتحر بدلاً منه «عربي» بطل روايته « أنت منذ اليوم» (٥)، أما تيسير نفسه فقد انتحر فعلاً بعد خيبة الأمل المريرة التي أعقبت انتصار حرب تشرين ٧٣.

ولأن جبرا كان يرفض، وهو محمول بإرث تاريخه ومسؤوليته، أن يبقى خارج دائرة الفعل فقد جعل وليد يختفي بطريقة غامضة أشبه باللغز.. فلا أحد يعرف بالضبط لماذا اختفى وإلى أين ذهب.. ولعل وليد نفسه لا يعلم ولا حتى جبرا.. وإن كان يتمنى لو كان قادرا على حسم اختياره بوضوح.. وحدها وصال كانت تعلم بحدس يقيني أنه بصدد مهمة وطنية مقدسة وأنها ستلتحق به.. وهذا الحدس بالخيار النضالي لوليد جعلها تقول لجواد بيقين:

«وليد حي! وليد حي يرزق»

متأكدة؟

مئة بالمئة.

هل رأيته؟

طبعا لا إنه في الأرض المحتلة باسم آخر.. ربما بشكل آخر، ولا أحد يعرف أين هو بالضبط... وأنا أريد اللحاق به.

إن حدس وصال هنا لا يعتمد كما رأينا على أية معلومة منطقية يجعلها قادرة على الانضمام إلى وليد .. فهي لم تره كي تتأكد من مكان وجوده، كما انه ربما يكون قد غير شكله واسمه، ومع ذلك فهي تؤمن بأنها ستلقاه.. ثمة جاذب مغناطيسي هائل يشدها إليه.. إنه القضية الكفاحية من أجل فلسطين، وأمام هذا اليقين غير العقلاني لا يملك د. جواد سوى أن يصرخ:

"ماذا ؟ تلحقين به؟

– نعم، نعم. إذا كان يسكن كهفاً، سكنت الكهف معه." فعلها يوما في صغره، فلم يفعلها اليوم في كبره".
"وليد يريد أن يقاتل، على طريقته. فلأكن معه. أقاتل إلى جانبه."

لم لا يكون وليد حيا؟ لم لا يعود ناسكا في كهف أو مسافرا باسم غريب، أو راهبا في دير إيطالي أو غير إيطـــالـي - أحــد تلك الأديــرة الكثيــرة التــي طــالمـــا حــدثنــي عنهــا؟

هناك ألف طريقة يعود بها الطائر إلى وكره. ومن هناك ينطلق إلى الفعل، مهما يكن مع زملاء له كثيرين.

هنا يكف وليد أن يكون مجرد مناضل من لحم ودم.. يصير رمزاً حياً لفعل النضال في أي مكان.. أكثر من ذلك فهو ليس مجرد فدائي بل هو رمز الفداء إنه الفادي المخلص ..

المسيح الذي مشى فوق الماء، وعند هذا الحد من رؤيا وصال تحلق مع الشعر :

"فلتمطر السماء ماءً، فلتمطر السماء ناراً: إنها لن ترهب رجلاً عبر الماء ولم يغرق، عبر النار ولم يحترق. أو إنه ما عاد يرهبه أن يغرق أو يحترق . لم يعد كائنا حقيقيا.... "كل شيء ممكن بخصوص هذا الرجل. كل شيء ممكن" .

ركز د. جواد انتباهه في وجه وصال المشّع وسط شعرها الفاحم، في شكلها القوطي الرابض في طرف من المقعد، في قميصها الأسود المفتوح العنق، "كان القرآن معلقاً على صدرها... لحظات من وهج نوراني مذهل" .

ومثل هذه الثنائية الجدلية بين الفداء المسيحي والرمز القرآني المقدس يجعل وصال تتذكر حوارها مع وليد:

"علينا أنا وأنتِ يوما أن نكتب معا كتابا عن الحب، كيف إننا عن طريق الفرح نبحث عن العذاب، وكيف أننا عن طريق العذاب نهلّ صاخبين لرب السماء والأرض. إذا لم تفهمي أنت هذا، فليس هناك من يفهمه. ولكنك تفهمينه. أمر عسير، معقد. نعيم وجحيم.

هنا يتحقق فعل الإيمان، ومن هذا الوهج المشترك تصنع إشارة سهم عظيمة باتجاه طريق الخلاص.

وإذن، لا بد في النهاية لشمعة الحب والمقاومة أن تواصل الاشتعال بالدم، وإلا انتصر الظلام.

---

(١) من عناوين هذه الروايات الفلسطينية: الحياة بعد الموت لاسكندر الخوري البيتجالي، القضاء والقدر لكامل نعمة، وذوت باسم الله لمعين حاطوم، الخروج من جوف الحوت، ولكن شبه لهم لنواف أبو الهيجاء، بيت للرجم بيت للصلاة لأحمد عمر شاهين، فداء فلسطين لرجب الثلاثيني، التضحية لغازي سمعان، الرب لم يسترح في اليوم السابع، أرض العسل لرشاد أبو شاور، حب أقوى من التلمود لسمير يوسف، أيقونة وعهد قديم لسحر خليفة، الفردوس السليب لسمير القطب، دموع السماء لسمير عبد الكريم، الوصايا العشر لصخر، زيارة للعالم الآخر لمحمد الظاهر، الحشر، النشور لمحمد القواسمة، جبل نبو لعزت الغزاوي، نسيا منسيا لزياد بركات، الملائكة لا تمشي على الأرض لحسام الرشيد، نافذة على الجنة لأحمد كايد، اسطورة ليلة الميلاد لتوفيق المبيض.. الخ..

(٢) كل المقتطفات الواردة من رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود»، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٨.

(٢) إميل حبيبي، «المتشائل» ، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

(٣) غسان كنفاني، «أم سعد»، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٦٩.

(٤) أنظر: نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

(٥) تيسير سبول، أنت منذ اليوم، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨. ص٥٥،
أنظر كذلك سليمان الأزرعي، تيسير سبول، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٠، المقدمة

قراءة في "أدب الأطفال في الأردن"

المؤلف: أحمد المصلح

مراجعة: يوسف حمدان

كتاب تناول بالدراسة والتحليل أعمال بعض الكتّاب، ولم يكنْ موضوعيا عندما أغفل البعض الآخر..

كتاب الشهررقم (٤) الصادر في نهاية عام ١٩٩٩ عن وزارة الثقافة بعمّان- الأردن، حمل عنوان (أدب الأطفال في الأردن ١٩٧٩-١٩٩٨ دراسة تطبيقية) لواضعه الشاعر والناقد أحمد المصلح، ويأتي صدور طبعته الثانية هذه المزيدة والمنقحة ضمن سلسلة كتب ثقافية شهرية تصدرها الوزارة المذكورة .

أما طبعته الأولى فكانت قد صدرت في عام ١٩٨٣ عن دائرة الثقافة والفنون بعمّان بتكليف من مديرها آنذاك الأستاذ الشاعر حيدر محمود الذي جعلها استجابة لرغبة الدارسين والمهتمين بالكتابة للطفل حيث أنهم كانوا يفتقرون إلى مرجع يغطّي ظاهرة أدب الأطفال التي بدأت تشقّ طريقها من خلال محاولات بعض الكتّاب في التجريب لتأسيس أدب أطفال أردني يأخذ مكانه الخاص بين الأجناس الأدبية الأخرى خاضعا لمعايير نظرية الأدب والنقد الأدبي كما جاء في مقدمة الطبعة الأولى، وقد جاءت تلك الدراسة موزعة على محورين في الأول: أثار الدارس إشكالية الكتابة للطفل كما هي متجسّدة فعلا في الأردن والعالم العربي، ومن خلال رموز فكرية وأدبية مشتغلة بالإشكالية ومهتمّة بها..

وفي الثاني: حاول الدارس اختبار هذه الإشكالية بمحاولة إخضاع بعض نماذجها التطبيقية للتحليل والنقد..

يتضمن الكتاب بابين، الباب الأول ينفتح على مؤشرات على تجربة البدايات جعلها في فصلين.. الفصل الأول في إطارين عامّ وخاصّ، في العام يتحدث عن بواعث الكتابة، وفي المصطلح والسّمات..، وفي الخاص يتحدث في تحديد المسار ثمّ في تحديد الأفق.. أما الفصل الثاني فتضمّن قراءات نقدية في الشعر والقصّة القصيرة والرواية والحكاية والمسرح..

أما الباب الثاني، فينفتح على المؤشرات الجديدة على تطوّر التجربة.. وجعلها في فصلين أيضا: الأول: للقراءات النقدية في الأصناف الأدبية لأدب الطفل، والثاني: لقضايا هذا الأدب الجديد في صنوفه الفنّية المتعددة من خيال

◄ كاتب وشاعر من الأردن .

وثقافة علمية، وصحافة أطفال وأغانٍ طفلية بالإضافة للنمو المعرفي للأطفال.

الكتاب في طبعته الثانية يقع في (٢٠٧) صفحات من القطع الوسط.. ويبدأ الدارس كتابه ببواعث الكتابة التي بدأت محاولات المفكرين بالبحث فيها منذ قال سقراط كلمته المشهورة "إعرفْ نفسك".. ولم تنقطع تلك المحاولات في بحثها "عن القوانين العادلة التي شكّلت حقيقة الإنسان، سواء في جانبها النوراني حيث هي حقيقة متعالية ومفارقة، أي عقل خالص، أم في جانبها المادي حيث تشارك الأشياء والأجسام المادية الأخرى خاصية الكون والفساد، أي الفناء..".

ولأننا في عصر معرفي شمولي أشبه ما يكون ثورة معرفية تعرضت لكلّ جوانب الحياة، فإننا أصبحنا ندرك جيدا تلك الفرص التي أتاحت لنا من خلالها ثورتنا المعرفية أن نعيش حياة أفضل على كرتنا الأرضية أحسسنا فيها بالزهو ونقيضه.. ونحن نتأمل هذه الإنتصارات المتوالية في الصّعود إلى الأعلى حيث بدا ما كان مستحيلا ممكنا..! وعندما وجدنا أنفسنا أمام عوالم وحياة تخصّ الأطفال أدركنا كم نحن بحاجة لسنّ قوانين تراعي حقوق الطفولة.. وقد توّجت الجمعية العامة للأمم المتحدة جهود العاملين في هذا الحقل بإعلان حقوق الطفل الذي أقرّته في ٢٠ تشرين الثاني عام ١٩٥٩م.

وثقافة الطفل تندرج ضمن قائمة حقوقه، حيث بدأت أبحاث الباحثين تظهر، وأول ما ظهرت بحلقة البحث التي عقدتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في الكويت في الأسبوع الثاني من كانون الأول عام ١٩٧٩م. وكانت عن ثقافة الطفل..

ويجيء الإحتفاء بأدب الطفل بعد دراسات مطوّلة وأبحاث في خلاصتها حرّضت المهتمين من المبدعين وحفزتهم للكتابة للأطفال.. فالرأي بأنّ الطفل هو الوجود بحدّ ذاته جعل الكاتب العربي يخلص للمسألة باعتباره يستمدّ ذاته من ذات الطفل كبداية ونهاية..

ومن هنا كما يقول الدارس تغدو مسألة الكتابة للأطفال قضية ذات خصوصية قومية.. تتعلق بشكل أو بآخر بتأصيل الشخصية القومية للإنسان العربي في واقعه الراهن وآفاقه المستقبلية.

و "في تحديد المسار" قال الدارس عن أدب الأطفال الأردني بأنه أدب حديث العهد نسبيّا إذا ما قورن بأمثاله في الأقطار العربية كمصر وسوريا.. فهو حسب المصطلح الصحيح لم يظهر في الأردن أدب أطفال قبل عام ١٩٧٧.. وربط بداية هذا الأدب بظهور مجلة (سامر) للأطفال في ذلك العام.

أما النماذج التي رافقت طفولة الدارس في الخمسينيات ثم عندما أصبح راشدا في الستينيات فالسبعينيات فقد رأى أنها اقتربت إلى حدٍّ ما من خصوصية مرحلة الطفولة وإن بقيت تدور في مرحلة الراشدين.. ويستدل على ذلك بما كتبه الشيخ ابراهيم القطان (عظماؤنا الخالدون) وجهاد حتر (أين عدالتي) ويوسف العظم (مجموعة قصص) والعزيزي (زنابق) وراضي عبد الهادي وآخرون (الروض).. إلخ الخ.. بالرغم من أنها كتب تعليمية

منهجية وأسلوبها تقريري مباشر مما حال دون اعتبارها في دائرة أدب الأطفال..

ويمضي الأستاذ أحمد المصلح في تعرّضه لمسار أدب الأطفال في بداياته ويعزو السبب في عدم نضوجه إلى انعدام المنابر.. مما يحول دون تشجيع الأقلام على الإقدام.... وهو رأي صحيح.. تنبّه له المهتمّون، بعد عام الطفل الدولي.. حيث خصّصت بعض الصحف ملاحق لثقافة وأدب الأطفال.. وصدرت مجلة (وسام) عن دائرة الثقافة والفنون.. كلّ شيء كان في البدايات.. ولكنّ الملامح الجادّة بدأت تبرز على الإبداعات.. وكانت مجلة (سامر) ذات أسبقية وخبرة ومساهمة.. وقرأ الأطفال في الأردن فيها شعرا لأحمد حسن أبو عرقوب ولمحمد القيسي، وقصصا لمحمود شقير ومفيد نحلة وجمال أبو حمدان وفخري قعوار وآخرين.

الأستاذ أحمد المصلح كان يؤرخ بأمانة عندما كان الأمر يتعلق بمجلة سامر.. وتلك الصفحات التي خصصتها مجلات دائرة الثقافة والفنون كمجلة أفكار ومجلة الشباب لأدب الطفل والتي كتب فيها بعض الأدباء الشيوخ مثل حسني فريز على سبيل المثال وكثير من الأدباء الشباب مثل ابراهيم العجلوني وعزمي خميس ويوسف قنديل وأحمد المصلح نفسه ووفيقة والي ويوسف الغزو وغيرهم.. كان ذلك ضمن مرحلة (تحديد المسار).. فماذا حدث عندما أصبح أدب الأطفال ضمن مرحلة (تحديد الأفق)؟!

القاص ابراهيم العبسي يقول: "أدب الطفل في الوطن العربي مقطوع عن الواقع العربي أي (غريب).. وهو يقصد ذلك الغذاء الفكري الإستهلاكي المستورد من الغرب.. ففي رأيه أنّ علينا أن نحمي أطفالنا من تلك الثقافة (المسمومة).. الزائفة المفاهيم..! وكلمات العبسي كانت نذيرا للكتاب وأدباء الأطفال.. فقال القاص محمود شقير: "حاولت في القصص التي كتبتها أن أجسّد مفاهيم جديدة لا بدّ للطفولة منها، وذلك من خلال محور الهمّ الوطني أي تنمية حب الوطن والإلتصاق بترابه الطهور" وما يتبع هذا الحب من مفردات أخرى كالتضحية الصادقة والنصرة والتحرير.. وابراز الممارسات البشعة التي يمارسها العدو ضدّ شعبنا في الوطن المحتل.

ومحمود الشلبي الشاعر يقول: "حاولت في قصائدي وأناشيدي المخصصة للأطفال أن أطرح مضامين جديدة لهم من خلال أشكال فنيّة جديدة..." ..

أما فخري قعوار القاص فيقول: "التوجّه إلى الأطفال في العالم العربي وفي العالم الثالث عموما ينطلق من منطلق إبراز القيم الإيجابية للطفل.." وراح يعدّد تلك القيم التي بدايتها نضالية ونهايتها إنسانية..!

ويقول القاص مفيد نحلة وهو من النّوع الذي يقتصد في اسباغ الصّفات الكاملة على الأعمال: "إنّ ما يقدّم لأطفالنا هو خير مثال على أنّ انتاجنا القصصي في هذا الميدان مقصّر لأننا لم نصل إلى مرحلة البحث والدراسة والتطبيق"!

وخلاصة ما ورد من آراء في (تحديد الأفق) ما قاله القاص المعروف محمود شقير: "الملاحظ على أدب

الأطفال في الأردن أنّه يفتقر إلى المنهج الواضح المتكامل ويكاد يعتمد اعتمادا كليّا على التقديرات الذّاتية للأديب، وعلى منهج التجريب الذي قد يخطىء وقد يصيب."..

هذه الآراء كانت في آفاق أدب الأطفال الأردني قبل عام ١٩٨٠م.. والأسماء التي ورد ذكرها في هذا التجريب صمد القليل منها في ساحة أدب الأطفال الأردني بعد عام١٩٨٠م.

والقليل منهم عاد للكتابة ثانية بعد عدة سنوات عندما فتحت الصحافة ذراعيها لأدب الأطفال من خلال ملاحق أسبوعية بادرت صحيفة الدستور بها أولا، وأشرف على الملحق الكاتبة روضة الهدهد وتبعتها الرأي بملحق البراعم وأشرف عليه الكاتب منير الهور، كذلك صحيفة صوت الشعب حيث تلاحق على إعداد ملحق الأطفال الأسبوعي فيها الأستاذ محمد نويران فموسى عبد السلام فرباح الصغير، وخلفت الجميع الكاتبة كريمان كيالي إلى أن توقفت الصحيفة المذكورة عن الصدور.. وأول ملحق لأطفال "الدستور" كان يتكون من أربع صفحات مستقلة عن الجريدة وملوّنة كتب فيه كاتب هذه السطور قصيدة (أحبّ بلادي) وقليلا ما كان يكتب محمد الظاهر والبتيري في الأعداد التي توالت كذلك بالنسبة "لملحقي الرأي" و "أطفال الشعب" فكان لمساهماتي الشعرية فيهما حضور دائم وكان من المساهمين محمود الشلبي وفي مجال القصص شهلا الكيالي وليلى الحمود.. وآخرون..

الأستاذ المصلح في مقابلة خاصة مع الكاتبة روضة الهدهد قال على لسانها إنها قامت بإعداد أول تجربة لإصدار صفحة للطفل في جريدة الدستور عام ١٩٨٣ فابتدأت بصفحتين بينما البداية بأربع صفحات وما زال ذلك الملحق محفوظا في أرشيفي لمن يريد الإطلاع عليه.. وبعد ذلك سارت الأمور بين مدّ وجزْر.. وكما جاء في كتاب المصلح ".. وفي ظل هذا الواقع وجدت صحافة الطفل في جريدتي الرأي والدستور نفسها أمام تحدٍّ كبير" وأغفل ذكر ملحق صوت الشعب الذي تولى الصحفي المعروف المرحوم موسى عبد السلام تحريره لفترة من الزمن..

وشهادة السيدة روضة التي وردت في الكتاب قالت فيها "إن ملحق الدستور استقطب العديد من انتاج الكتّاب المعروفين في الأردن في مجال أدب الأطفال" ولم تذكر أسماءً.. كذلك شهادة الأستاذ منير الهور في نفس الكتاب قال فيها: "أما على مستوى النشر فقد فتح الملحق أبوابه أمام الكتّاب والشعراء والمهتمين والمختصين بثقافة الطفل...".. وأغفل هو الآخر ذكر الأسماء وتحول كل شيء عنده إلى أرقام إذ قال: "أما في عام ١٩٩٤ فقد نشر الملحق ثلاثا وثمانين قصة لثلاثين كاتبا محلّيا، وإحدى وستين قصيدة لثلاثة وعشرين شاعرا أردنيا".. فالأرقام غدت هي الأهم.. وكان على أولئك الزملاء واجب توثيق أسماء الكتّاب والأدباء الذين نجحت ملاحقهم بجهود إبداعهم وحبر أقلامهم المضيء..

ويأتي تعليق الأستاذ المصلح على جهود صحافة الأطفال فيقول: "غير أن هذا الجهد الكبير لصحيفتي الرأي والدستور (أغفل ذكر صحيفة صوت الشعب)، لم يستطع الحدّ من فوضى الكتابة للأطفال ودخول البعض على خط ثقافة الطفل، ممن ليس لهم علاقة بثقافة

الأطفال وأدبهم"!! فالمحررّة روضة الهدهد تقول بأنها استقطبت العديد من انتاج الكتّاب المعروفين في الأردن، كذلك الهور يقول إن الملحق فتح أبوابه أمام الكتّاب والشعراء.. إلخ الخ، وواضع الكتاب يدفع تلك الملاحق التي لم تستطع (الحدّ) من (فوضى) الكتابة ودخول (الدخلاء) ممن ليس لهم صلة بثقافة الأطفال إلى صفحاتها.. دون أن يأتي بدليل يسند به دراسته..

كتاب أدب الأطفال في الأردن أسهب في تناول مسيرة هذا الأدب منذ بدايتها وتناول بالدراسة كتابات بعض الكتاب وأغفل البعض، مخالفا المنهج والواقع، ويدل على هذه المخالفة تناوله لدراسة بعض الأعمال والكتب الرديئة والساذجة وإغفاله لأعمال وأسماء أخرى كان لها دور مشهود في مسيرة أدب الطفل الأردني.. ولم يكن بريئا في تعامله مع الأسماء والنصوص..وكما اتهم صحافة الأطفال بالفوضى ودخول الدّخلاء نجده يقع في نفس الخطأ عندما لم يراع الدقّة ومسؤولية التوثيق في كتابة التاريخ.. فانساق وراء (المزاجية) في طبعته الثانية المزيدة والمنقحة..وقد اتصل به صديق لي من المهتمين بأدب الأطفال اسمه "أجود نصوح" هاتفيا من العقبة حيث يقيم وأقيم أنا، وسأله لماذا لم تتناول دراستك أعمال يوسف حمدان الشعرية والقصصية فهو صاحب تجربة لا تقل عن تجربة الذين تناولتهم إن لم تكن أكثر وأفضل.. إنك غير منصف في دراستك الناقصة هذه، وكان من الأجدر أن تسمّي كتابك "أدب الأطفال في "أبو نصير"..، فأحسّ المصلح بالحرج.. والانفعال..، وقام "أجود نصوح" بالاتصال بي باعتباري "ضحية" المصلح.. وأخبرني بما حصل.. مما دعاني للاتصال بالمصلح الذي بادرني معاتبا، ظنّا منه أني كنت وراء تلك المكالمة، التي لم يكن لي بها علم.. فقلت له وهو الذي يعرف تجربتي من الألف إلى الياء في أدب الأطفال وأدب الكبار: إن صديقي على حق فردّ المصلح بما يشبه الاعتذار: "البعيد عن العين..." ووعدني بأنه سيعيد لي الاعتبار في ورقة سيقدّمها في ملتقى بهذا الخصوص تقيمه وزارة الثقافة، وطلب مني ارسال بعض مجموعاتي الشعرية والقصصية لعدم توفرّها لديه.. فأرسلتها بواسطة بريد شركة "جت".. حيث ذهب واستلمها بعد وصولها بعدّة أيام.. بالطبع لم يفِ المصلح بوعده.. فقد انتقل إلى الرفيق الأعلى (عليه رحمة الله).. والأمانة اقتضت منّي أن أضع هذا التعقيب في ختام قراءتي لكتاب المصلح "أدب الأطفال في الأردن (١٩٧٩-١٩٩٨) دراسة تطبيقية ط٢".

- الكتاب: أدب الأطفال في الأردن (١٩٧٩-١٩٩٨) دراسة تطبيقية/ ط٢
المؤلف: أحمد المصلح
الناشر: وزارة الثقافة ١٩٩٩

بمناسبة مرور ثمانين عاماً على ولادته

(١٩٢٩ – ٢٠٠٩)

عبد الرحيم عمر عاشق الوطن والحرية

نضال القاسم

ولد الشاعر عبد الرحيم عمر في قرية جيوس التابعة لقضاء طولكرم عام ١٩٢٩ وتلقى تعليمه الابتدائي فيها والإعدادي والثانوي في قلقيلية وطولكرم، وبدا حياته العملية معلماً في مدرسة قريته ثم انضم الى أسرة التعليم بالكويت من عام ١٩٥٢ الى ١٩٥٩ وبعد أن ترك مهنة التعليم التحق بدار الإذاعة بعمان لمدة تزيد عن عشر سنوات الى أن أصبح مديرها بالوكالة ومن ثم مديراً عاماً لدائرة الفنون التابعة لوزارة الإعلام أنذاك ومنذ عام ١٩٧٦ أحيل على التقاعد من العمل الرسمي .

وأما أعماله الشعرية، فقد اصدر عبد الرحيم عمر ديوانه الشعري الأول (أغنيات للصمت) عام ١٩٦٣ وأصدر ديوانه الثاني (من قبل ومن بعد) في عمان سنة ١٩٦٨ وقد خصه الشاعر للحديث عن نكسة عام ١٩٦٧ وقدمه بإهداء الى أولئك الذين يضحون بدمائهم كي ينبض بالحياة قلب الوطن الجريح ، وأما ديوانه الثالث (قصائد مؤرقة) فقد طبعته وزارة الثقافة والفنون عام ١٩٧٨ كما طبعت ديوانه (أغاني الرحيل السابع) سنة ١٩٨٥، وأما ديوان (تيه ونار) فقد صدر في عام ١٩٩٣، وأما ديوان (بعد كل ذلك) فقد صدر عن منشورات وزارة الثقافة في عام ١٩٩٧ وذلك بعد موت عبد الرحيم عمر.

ولم يكن عبد الرحيم عمر مجرد شاعر عابر ،فشعره الصافي ،ومآثره الشخصية لا يمحوها غياب الجسد، فما تزال ذكراه العطرة وأشعاره النابضة بالحياة تسكن في قلوبنا وبين جوانحنا، ولا تعود أهميته الإبداعية لكونه فقط أول رئيس لرابطة الكتاب الأردنيين، ولا لكونه رئيس تحرير جريدة (الأخبار) وأول رئيس تحرير لمجلة أفكار الشهرية التي صدرت عن دائرة الثقافة والفنون في عام ١٩٦٦، وإنما تعود أهميته الحقيقية لكونه الشاعر المبدع الملتزم نحو قضيته بالدرجة الأولى ونحو قضايا عروبته بالدرجة الثانية ومن الرجال القلائل الذين يُذكّرون الإنسان بقيم الكرامة والحق، وهو كذلك الشاعر المجدّد الخارج على تقاليد القبيلة الصارمة والذي استطاع ان يوظف القصص القرآني في شعره كذلك الأساطير الإغريقية بطريقة عذبة نقية، حيث يعتبر عبد الرحيم عمر من الرواد الأوائل لقصيدة التفعيلة في الأردن، وفي شعره حضور كبير للأسطورة، فنراه تارةً يستخدم الغيلان

◄ كاتب من الأردن .

كما في قصيدته (السفر في الصحاري المؤرقة) وفي أحيان أخرى يستخدم (شمشون) كما في قصيدته (كولومبوس) وفي قصائد أخرى نراه يستخدم (أوديسيوس) كرمز للبحـار التائـه، ويستخدم رمزاً آخر في بعض أشعاره وهو (السندباد) والذي يقصد به العربي الفلسطيني الجوال. وفي قصيدة (اليوم ..يومك يا عراق) نراه يوظف أكثر من رمز يقوم باستدعائهم من التاريخ من مثل عنتر ومحبوبته عبلة ، فنراه يقول :

(يا عبلُ !

يا حبيّ الذي خبأته في القلب منذُ

وعيت فاجعة المُحالْ

غضّي عن الزَّمن العصيَّ الطرفَ

ما زالت سيوف ذويك تأكله

وعنترة الطعين يلمُّ إخوته

وما زال النَهارْ

جسراً، لمنبتّين، ما زال النهارْ

وكتائب الفرسّانِ دونك، والإسارْ

ما زال يرهقنا

وينفي نومنا من وخز عارْ) .

لقد كان عبد الرحيم عمر كاتباً شاملاً ذو سعة اطلاع، ويعتبر واحداً من الرواد الأوائل لقصيدة التفعيلة في الأردن، وبالإضافة لكونه شاعراً فقد كان إعلامياً مبدعاً، وبخصوص تجربته الصحفية والإعلامية فقد تحدث عنه صديق عمره المرحوم الشاعر أحمد المصلح في الندوة التي أقامتها وزارة الثقافة بالتعاون مع رابطة الكتاب الأردنيين والتي أقيمت في المركز الثقافي الملكي بمناسبة الذكرى السنوية الثانية لوفاته، بقوله (إن المقالة الصحفية عند عبد الرحيم عمر موازية لشخصيته الغنية، فهي كلمة سر تعني النظر على الحياة وتعني أيضا التأسيس للمنهج العلمي في التفكير والانحياز الى المبدأ العقلاني . كما أن المقالة عند عبد الرحيم عمر ملتزمة دائماً بالمصالح العليا للأمة العربية ومشروعها الحضاري القومي النهضوي. ويضيف المصلح قائلاً : " مثلما أفاد عبد الرحيم عمر من الفكر العالمي في توظيف مفرداته لحمل الفكرة في مقالته نراه أيضا يوظف الأسطورة العربية واليونانية لتقوم بالغرض نفسه وهي تقنية بارزة في شعر عبد الرحيم عمر أيضاً. والملاحظ ان الكاتب في توظيفه للأسطورة يعتمد على أسلوب السرد القصصي باعتماد الحكائية في بنية المقالة وهي التقنية نفسها التي يعتمدها الكاتب في شعره القصصي، فهناك دائماً بداية ووسط ونهاية على عكس اسلوبه المباشر في المقالات السياسية المباشرة التي يلجأ فيها إلى المحاجة المنطقية وبلغة معيارية تقول مضمونها دفعة واحدة وعلى نحو مباشر. وهناك شكل مباشر من المقالة الصحفية عند عبد الرحيم عمر يمزج فيه بين تقنية المقالة وتقنية الخاطرة فيأخذ من الراوي وحدة الفكرة الواعية وموضوعها المحدد ويأخذ من الثانية حرارة الوجدان وانثيال العواطف مستعيناً بمعيارية اللغة ومباشرتها في الأولى وإشارة اللغة وشاعريتها الغنائية في الثانية) .

ويرى أحمد المصلح في كتابه النقدي (الشعر الحديث في الأردن : تجليات المرئي ودلالة الرؤيا) أن (الشاعر عبد الرحيم عمر قد شغلته القصيدة الغنائية الرومانسية ذلك لأنه من رواد حركة الشعر الحديث في الأردن، بدأ كتابة

الشعر منذ الخمسينيات، وأصدر ديوانه الأول (أغنيات للصمت) عن دار الكاتب العربي ببيروت عام ١٩٦٣ وفي هذه المجموعة، كما يرى أحمد المصلح تتوهج قصيدته الرومانسية الغنائية كامل مساحة المشهد الشعري لديه) انتهى الاقتباس من أحمد المصلح (الشعر الحديث في الأردن ص ٤١.

ولقد شكلت القضية الفلسطينية هاجساً حقيقياً لدى عبد الرحيم عمر، فنراه يقول في معرض حديثه عن تجربته الشعرية في ندوة (الشعر في الأردن) التي عقدت في مدرج كلية الاداب في الجامعة الأردنية وبدعوة من لجنة البحث العلمي بتاريخ ١٩٨٩/٢/٢٧ أن (العام الأول الذي دخلت فيه المدرسة، تفجّرت ثورة سنة ١٩٣٦. وفي بادىء الأمر كانت الثورة بالنسبة لنا نحن الأطفال ، أناشيد نرددها مع الكبار دون أن نفقه معناها، ثم بدأنا نتبين ملامح الثورة أكثر فأكثر مع توافد جماعات الثوار على القرية المعزولة، التي لم تكن قد عرفت الطريق المعبد، أو الهاتف أو الراديو إلا من خلال جهاز وحيد يلتقط فقط إذاعة الشرق الأدنى أو إذاعة القدس، وكلتاهما رسميتان، تشرف عليهما سلطة الانتداب البريطاني . وكان الثوار يستقبلون بالأغاني والأناشيد ويشاركون في اداتها. (يا ظلام السجن خيم. شبوا على الخصم اللدود. من غشنا ليس منا أيها الأخيار) . كما كانوا يستقبلون بالخطابات والقصائد الشعبية، التي تتمازج فيها المشاعر الدينية والمشاعر الوطنية. وفي هذه الفترة انتشرت قصص الشهداء والبطولة، تارة من الواقع واخرى من الخيال الشعبي الذي كان يحلم بالنصر والخلاص) .

ويضيف عبد الرحيم عمر في السياق ذاته إلى أهمية هذه المرحلة من عمره في تشكيل ذخيرته المعرفية التي رفدت مسيرته الشعرية في السنوات اللاحقة، حيث يقول (وفي هذه المرحلة ، تعلمت الكثير من قواعد اللغة العربية، وحفظت من كل معلقة أجزاء ، وحملت الكثير من هذا الذي كان يعبر به الناس عن أحوالهم فرحاً وحزناً، حماساً ورثاء، أغاني وأناشيد. وحين شببت عن الطوق وقرأت راي نيتشه في التجربة الشعرية ، ايقنت أن وجداني الشعري كان يتشكل في تلك المرحلة من حياتي. وخلال مرحلة لاحقة من دراستي الثانوية كان مقدراً لي أن أقع تحت تأثير اثنين من المدرسين، الأول هو رشدي شاهين مدّرس اللغة العربية، الذي كان مراقباً لمنزل الطلاب في طولكرم، وكان في ذروة شبابه، وفي ذروة نشاطه الفكري والثقافي، وفي العام الدراسي الثانوي الأول حفظت من الشعر العربي، قديمه وحديثه، ما اصبح حصيلة شعرية غنية حقاً، وأخذ بيدي إلى منابع الثقافة الحية، وعودنا في منزل الطلاب أن نقيم أمسية ثقافية كل أسبوع ، كما عوّدنا على نمط من التفكير الحرّ، وكان يردّد مقولة لمرب أمريكي، وهي اننا (إنما علمناكم الصفحة الأولى من كل كتاب وعليكم أنتم يقع واجب تعليم أنفسكم وقراءة بقية الصفحات، وان كتاب الحياة هو الكتاب الأكبر). أما المدرس الثاني، فهو مدرس اللغة الانجليزية وكان حديث التخرج من الكلية العربية في القدس، وهو د. محمود السمرة، فقد كان شاعراً يحب المادة التي يقدمها لطلابه كما يحب تجاوبهم معه واستيعابهم لدروسه. ومنه عرفت الطريق إلى الأسطورة الإغريقية، وفتنت بالرومانسيين الإنجليز، وتعلمت العروض الإنجليزي، والعديد من مسرحيات شكسبير وتقنيات مسرحه وتطّوره. وفي هذه المرحلة بدأت تجاربي الشعرية الأولى على استحياء . وحين هدا غبار النكبة، عينت مدرساً في المدرسة الجديدة التي اصبحت ابتدائية كاملة في قرية جيوس . وعدت إلى

جو الطفولة والشعر والقراءات اللامنهجية، وكتبت الكثير من القصائد التقليدية ، وبدات انشر بعضها في الصحافة المحلية). انتهى الاقتباس – تجربتي الشعرية (المجلة الثقافية / العدد١٨).

وكما يرى الناقد محمد الجزائري فإن من الملاحظات العامة المهمة التي يجب الاشارة إليها في شعر عمر هي أن (الليل) يتكرر في شعر عبد الرحيم عمر حتى ليكاد يمثل " الموضوعة " المرتكز لنصوصه كلها.. فهو يتحد بالنكبة، والنكسة ، والدمار ، والمأساة ، ولعل ذلك يعود من وجهة نظري الى أن عبد الرحيم كان يرى كل شيء خارج (جيوس) مكاناً عابراً وسريع الزوال ، ولعل هذا ما أراد الناقد زياد أبو لبن قوله في معرض حديثه عن الوطن في شعر عبد الرحيم عمر حيث يقول " كان لبواكير شعر عبد الرحيم عمر مشاركة وجدانية عميقة بما حلَّ في الوطن / فلسطين عندما كان لهزيمة ١٩٤٨ كما يسميها أثر على الشعراء العرب ، فبدأ الشعر تحريضاً ثورياً يجسد حال الإنسان الفلسطيني المشرد في شتات الأرض . وجاء شعره مفعم بالحزن والغضب والثورة لما لحق بالأمة من عار، ويرى زياد أبو لبن أن قصيدة " الهزيمة " لعبد الرحيم عمر تعتبر خير تصوير للمأساة التي لحقت بأبناء شعبه عندما تشردوا في بقاع الأرض وسيف هولاكو يطاردهم .

ويقول عنه د. ابراهيم السعافين " إن عبد الرحيم عمر من أوائل الذين اهتموا بالأسطورة باعتبارها أداة تشكيل وبناء في الشعر العربي الحديث في الأردن وفلسطين، ولم يكن اهتمامه هذا انسياقاً وراء الاحتفال السائد انذاك بالأسطورة وإنما كان استلهامه للأسطورة جزءاً من حساسيته الشعرية وبحثه عن الأدوات الشعرية القادرة على تشكيل تجربته ومحاولة فهمه للعالم " .

وعبد الرحيم عمر من وجهة نظر د. السعافين "لم يغال في التوسل بالأسطورة مقابل التوسل في قصائد كثيرة لرموز التراث الشعبي أو لبعض القصص الأدبية والتاريخية مثل السندباد وشهرزاد وقصص العشاق والفرسان وأبطال السير الشعبية وطغاة التاريخ الى جانب رموز العدل والحرية في التاريخ، والمتامل في الأساطير التي استلهمها عبد الرحيم عمر في شعره يلحظ أنها تنسجم تقريباً مع الرؤية الكلية التي تنبثق من الإحساس بمأساة المكان التي تنضوي تحت ثنائية الإقامة والرحيل" . انتهى الاقتباس .

وأما د. فواز طوقان فيصف عبد الرحيم عمر بقوله عنه (عبد الرحيم عمر : من شعراء الستين. غلب على إنتاجه شعر التفعيلة، يمتاز بجزالة في سبك العبارات. كثر تضمين الأسطورة في شعره، وبخاصة اليونانية. غلب عليه الطابع الوطني، حتى في قصائده الوجدانية.) انتهى الاقتباس من فواز طوقان.

وحين نستعرض دواوينه الشعرية نلمس النفس الشعبي مبثوثاً في كتاباته،فلقد أفاد عبد الرحيم عمر من الرموز التراثية الشعبية والتاريخية أكثر مما أفاد من الأساطير الأجنبية، وظل يعتز طيلة عمره باستلهامه المبكر لتراث أمته، وليس أدل على ذلك من تركيزه الشديد على استعمال بعض المفردات التراثية في شعره مثل إحراق سفن طارق بن زياد أو ذكر عملية الصلب دون ذكر المسيح ، وتوظيفه لرحلة الشتاء والصيف والنبي والرسالة وسفينة نوح وأبو زيد الهلالي وعنترة بن شداد وهولاكو وعبلة وقيس ولبنى ودليلة ، وليلى، وهذا ما يؤكده الناقد نزيه أبو نضال والذي يقول عنه " عبد الرحيم عمر أكد منذ وقت مبكر أهمية التراث واستلهامه كضرورة لا غنى عنها للوصول

إلى الناس ". فنراه يقول على سبيل المثال لا الحصر نراه في قصيدة (أبو محجن يموت في سجن نفحة) يقول :

" يا شباب ! يا للي تُحرسوا الثَّوْرهْ

وأخوكم في السجن تُقَتِّلُه الحسره

" يا شباب ! يا للي تشعلوا البارود

وأخوكم في القيد بسجون اليهود!"

وفي هذا الصدد لابد من الاشارة الى مسرحيته الشعرية (وجه بملايين العيون – عمّان ١٩٨٥) وهي إحدى مسرحياته الشعرية والتي يقول عنها الناقد محمد الجزائري بأن (عبد الرحيم عمر في (وجه بملايين العيون) يؤسس نصاً حديثاً على الميثولوجيا العربية من أسطورة الفارس آصاف والأميرة نائلة، اللذين ينتميان الى قبيلة "جرهم" مع أن بعض المصادر تقول أن نائلة جاءت للجزيرة العربية من البلقاء في الأردن – إلا أن مسار المسرحية يقدمها على أنها أميرة جرهمية أحبت الفارس الجرهمي آصاف وأرادت الزواج به لولا الفوارق الطبقية والتقاليد الاجتماعية التي قامت بينهما ومنعتهما من الزواج فلم يفقد العشيقان الأمل فتوجها الى إله الحب " هبل " وأنهما صادفا خلوة في المكان فأقدما على فعل الحب مما أثار غضب " هبل " عليهما فأحالهما صنمين، ومنذ ذلك الوقت بدأت جموع الحجاج العرب ترجمهما بالحصى على اعتبار أنهم خاطئان ، وما زالت جموع الحجاج ترجمهما الى أن قامت حركة إصلاح ديني ، وجاء من يقول أن هذين هما إله الجمال آصاف وآلهة الجمال نائلة ، ومنذ ذلك اليوم بدأت جموع العاشقين تؤم المكان من كل أرجاء الجزيرة العربية ، فتصلي وتقدم القرابين وتتوسل بهما لبلوغ المنى وظل الحال على ما هو عليه إلى أن كانت البعثة النبوية وحطمت الأصنام جميعها ومن ضمنها آصاف ونائلة) انتهى الاقتباس.

ويرى الناقد غسان عبد الخالق أن شعر عبد الرحيم عمر هو الأكثر بساطة وبعداً عن الغموض والتعقيد، حد الاقتراب من اللغة المحكية ،فهو لم تكن تعنيه الحرفة كثيراً وإنما كان يأسره التعبير عن أفكاره ومشاعره باللغة التي تنثال عليه،وأما الناقد محمد الجزائري فإنه يرى أن (الايغال في الشروح وتبسيط الرموز قد أضاع على نصوص عبد الرحيم عمر قيمة التخصيب، لأنه أراد لنصوصه أن تكون جماهيرية انسجاماً مع الخطاب السياسي – الرومانسي – الثوري ، الذي أغرق نصوصه به).

ويرى د . عباس عبد الحليم عباس أن شعر عبد الرحيم عمر كان (محل عناية واهتمام من المثقفين والأكاديميين كإبراهيم السعافين، وحسني محمود، وأحمد المصلح، وغسان عبد الخالق، وإبراهيم خليل، وزياد أبو لبن، ونزيه أبو نضال، وغيرهم، ودارت حوله كتب بكاملها، بعضها اطروحات جامعية وبعضها غير ذلك ككتاب عبد الله منصور (صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر) ، وأطروحة ماجستير لناصر يوسف جابر عن حياة (عبد الرحيم عمر وشعره) .

ويضيف الدكتور عباس بقوله أن(عبد الرحيم عمر قد كُرّم في حياته ومُنح مجموعة من الجوائز التي تمثل تثميناً لجهوده، وتقديراً لإبداعه، وهذه الجوائز هي:- جائزة أحسن مسرحية (مهرجان جرش السادس) عن مسرحيته (وجه بملايين العيون)، جائزة الدولة التقديرية للآداب، جائزة عرار للشعر). انتهى الاقتباس عن عباس عبد الحليم عباس ، الدستور الثقافي.

ذلكم هو عبد الرحيم عمر، أبو جمال، الشاعر والإنسان ، الرجل الذي أثرى الثقافة العربية بكّم وافر من المقالات والمسرحيات والأشعار. وهو الذي أعطى كثيراً من أجل أمته وبات من واجبه علينا في الذكرى الثمانين لميلاده أن نعيد طباعة أعماله الكاملة وأن ننحني لتجربته الرائدة بتقديرٍ واحترام كبيرين .

المراجع :

١- عبد الرحيم عمر : الأعمال الشعرية الكاملة – مكتبة عمان – المجلد الأول ١٩٨٩، المجلد الثاني ١٩٩٠.

٢- جميل بركات، صحيفة الرأي / لمحة تاريخية ، عبد الرحيم عمر بمناسبة ذكرى وفاته : ١٩٩٥/٩/١٢، ص ٢٦.

٣- جودت ناشخو ، تقرير عن ندوة بالتعاون ما بين وزارة الثقافة ورابطة الكتاب الأردنيين بمناسبة الذكرى السنوية الثانية لوفاة الشاعر عبد الرحيم عمر، صحيفة الدستور، الأربعاء ١٩٩٥/٩/١٣ ص٢٢.

٤- مصلح عبد الفتاح النجار، الأسطورة في شعر عبد الرحيم عمر،مجلة صوت الجيل ، وزارة الثقافة الأردنية - العدد ٢١ / تشرين أول – كانون أول ١٩٩٣ - ص ٧٧ .

٥ -محور خاص عن الراحل الكبير عبد الرحيم عمر، مجلة أفكار، العدد ١١٣ تشرين ثاني ١٩٩٣،ص (١١٥- ١٦٤)، بمشاركة (د. محمود السمرة، د. عبد الرحمن ياغي، د. ابراهيم السعافين، د. خليل الشيخ، د. ابراهيم خليل، د. هاشم ياغي، الاستاذ عبد الله رضوان ، الاستاذ محمود الريماوي).

٦- تجربتي الشعرية، عبد الرحيم عمر، المجلة الثقافية، العدد ١٨،لعام ١٩٨٩، فصلية تصدر عن الجامعة الأردنية، ص(١٤٠-١٤٥) .

٧ - محمد الجزائري، تخصيب النص، عبد الرحيم عمر: رومانسية لواقع حالك، الجمعة / ثقافة ، ١٣ آب ١٩٩٩م، ص٢٤(الجريدة غير محددة – الرأي أم الدستور).

٨ - مجلة أفكار، العدد ١١٣، تشرين ثاني ١٩٩٣، محور خاص عن الراحل عبد الرحيم عمر، (١١٥ – ١٦٤) ، شارك في المحور (د. محمود السمرة، د. عبد الرحمن ياغي،د. ابراهيم السعافين، د. خليل الشيخ، د.ابراهيم خليل، د. هاشم ياغي، عبد الله رضوان، محمود الريماوي).

٩ - عبد الرحيم عمر، بعد كل ذلك، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ،ص٧- ٨، ص٧٤.

١٠ - د.فواز أحمد طوقان، الحركة الشعرية في الأردن (حتى عام ١٩٧٧)، منشورات شقير وعكشة (مطبعة كتابكم)، الطبعة الأولى، تموز ١٩٨٥، ص٥٨-٥٩.

١١ - مجلة أفكار، العدد ٢٤٣ كانون الثاني ٢٠٠٩، ملف العدد بعنوان (الشاعر عبد الرحيم عمر)، إعداد: مجدولين أبو الرب، وبمشاركة (د. إبراهيم خليل، محمد سمحان، د. راشد عيسى، كوثر الجندي)، ص ٤١- ٧١.

١٢ - أحمد المصلح، الشعر الحديث في الأردن/ تجليات المرئي ودلالة الرؤيا، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، وزارة الثقافة – سلسلة كتاب الشهر رقم ٩٧، ص ٣٥- ٤٨.

١٣ - د. عباس عبد الحليم عباس، عبد الرحيم عمر.. الشاعر الرمز، الدستور الثقافي، الجمعة ٢٦ أيلول ٢٠٠٨، ص١٣.

صورة راحيل في "أنثى العنكبوت"

لسامية العطعوط

د. شوكت درويش

ثلاثة عنوانات جمعت صورة "راحيل" قيمة الاحتلال والقهر، أوّلها: "قارع الأجراس" (١) هذه القيمة الّتي تحمل في طياتها قيمة الرّائد، الرّائد الّذي لا يكذب أهله، تبدأ من النهاية (الموت) حيث قرأت "الرّاوي" الخبر في جريدة "صعقتُ لأنّني أعرفه" (٢) تفاعل مع الحدث، هل كان رشيقاً قادراً على أداء مهمة الإنذار بسرعة؟ أم كان بديناً يؤديها على مهل؟ هل كان غافلاً "يرتدي ملابسه الخاصة بالنّوم عندما صعد؟ "(٣) أم كان مستعدّاً متأهباً واعياً لمهمته "متشحاً بثوب الكهنوت الأسود؟... استيقظ من نومه على صوت أجراس تقرع" (٤) هو إنذار، خفتت أصوات الأجراس الّتي يسمعها "الإنذار" "ومع ذلك صعد تلك الدّرجات الحجريّة الدّائرية الملساء إلى برج الكنيسة" (٥) هو وطنه الّذي يعرفه جيداً ولا تخيفه عوادي الزّمن "الملساء" لم يجد أحداً في البرج، "لم ير سوى الضّباب الصّباحيّ المغبّش يلف المدى" (٦) لم ير سوى ما يسبق "الصُّبح" "النّصر" وكان لا زال يسمع قرع الأجراس – النّذر – في أعماقه، أحسَّ بالخطر، تابع مهمته – الإنذار الّذي يستلزم بعث الهمم. والدّعوة إلى أن يهبّ الجميع، "فتقدم من الحبل، أمسك به، سحبه، واستعد ليضرب به الجرس بقوته الخمسينية" (٧) ليس غِرّاً ولكنّه إنسان له تجربته، عركته الأيام، وعرف ما عليه أن يعمل بوعي وتصميم، وهذه من أساسيات المقاومة، "لكنَّ رصاصة ما عاجلته في الرّأس تماما" (٨) قبل أن تؤتي مهمته أكلها. الرأس قيمة الرئيس القائد "رأس الوطن وعاصمته ومقدساته".

وداست القوات الغازية عاصمة الوطن" بالطّبع لم أصدق ما حدث أو ما قرأت، لكنّني رأيت راحيل تقرأ الخبر في صحيفتهم وتقهقه من بعيد، وقد أمتعها أنَّ الرّاهب مات قبل أن يقرع الجرس... في بيت من لحم." (٩)

ثانيها: "راحيل" (١٠) قيمة الاحتلال والقهر، تقدم القاصّة وصفاً لراحيل، وتخص بالوصف شعرها، "كان شعرها طويلاً خشناً وقاسياً" (١١) وهو ما يبرز من الإنسان، طويلاً "ليل الاحتلال، "خشناً" في ملمسه، "قاسياً" في تعامله، "متموج الألوان" – خادعاً – بين الأشقر – لون جميل يعبر عن نعومة – ولكنّه عند راحيل – المطفأ والرّماديّ – مما يسلبه رونقه وجماله، ومع ذلك "كانت أشبه بغجريّة – بلا هويّة ما – فاتنة" تعجب من يراها من الغرباء، يتنازعون فيما بينهم الإعجاب والنفور، الرِّضا والمقت "تثير ضجيجاً من حولها" (١٢).

أمّا المدينة (أصحاب الأرض) فكانوا يعيشون تحت ظلّ الاحتلال، الّذي فرض عليهم منع التّجول، المحلات التّجارية مغلقة، الشّوارع لامارة فيها، أبواب البيوت موصدة على البرد، والجوع، والعتمة، "لامؤذنون في الجوامع" (١٣) القاذورات والمزابل دعت الذّباب لموائدها، وفجأة أعلن مكبّر صوت محمول رفع منع التّجول، فخرج

◄ باحث من الأردن.

أهل القرية صغيرهم وكبيرهم نسوتهم ورجالهم للتَّنفيس عن أنفسم وشراء حاجاتهم من المحالّ الّتي فتحت أبوابها. وقفت "راحيل" فوق التَّلَّة المشرفة على المدينة مخلفة "كيبوتسها" - قريتها المحصنة — خلفها، ترقب الجموع الغفيرة المتزاحمة، تتلهّى بمبرد أظافرها المعدّ للطّرح بعد الاستعمال، الّتي أحضرته لها صاحبتها من بريطانيا وهو واحد من مجموعة تحتفظ بها في خزانتها.

لم تخرج "راحيل" للنّزهة ولا للاستمتاع بنسمات الهواء العليل فوق التَّلَّة ولكنَّها خرجت في مهمة محدَّدة "سمعت راحيل صوتاً مألوفاً" (١٤) صوت طائرات حربيَّة عبرت سماء المدينة" لم يبد على وجه راحيل أيّ اهتمام، تابعت برد أظافر يديها بنشاط" (١٥) فرحة بما رأت من قصف للجموع الغفيرة الّتي خرجت للتوّ بعد رفع منع التَّجول " فتقدمت نحو حافّة التَّلَّة لتكون أقرب ما يكون للمدينة، بدأت تضع المانوكير الأحمر على أظافر يديها، في حين كان لون الدَّم يصبغ أظافر المدينة و كامل جسدها بالأحمر" (١٦) وانتهت مهمتها الإرشادية فكانت الرَّائدة الصَّادقة لقومها، " فعادت إلى بيتها — موقعها القتالي — وقد أنجزت مهمتها، وهي تشعر بالانتعاش" (١٧).

وثالث الأثافيّ "راحيل الغجريّة" (١٨) الّتي تهيِّج شهوة الراوي" بشعرها الأشقر الغَجَريِّ، الغجريّ الأشقر... تفتنني، كانت تشبه شاكيرا — المغنّية الكولومبيّة — بفتنتها إلى حدّ ما، وكنت أريدها في ما بيني وبين نفسي، أتمنى أن أمتطيها كفحل وأن أسمع صرخاتها تشق السّماء، ولكنها كانت كالفرس الجموح عصيّة الانقياد". (١٩). وعدنا من عملنا في بتاح تكفا، وما أن نزلنا من الحافلات نحو السُّوق "سمعنا الصُّراخ والضَّجيج والعويل يتعالى في الفضاء. رأينا الدّم المتخثّر في الشّوارع أشلاء الأجساد ملقاة هنا وهناك، أو هنا وهنا. تقيّأت ما في معدتي من جوع وعصارة صفراء" (٢٠). وكم تمنيت وأنا أبحث بين القتلى والمصابين أن لا أرى وجهاً آلفه. "ذكرتنا القاصَّة بمذبحة كفر قاسم. "تحول رمضان إلى إفطار وحشيّ" (٢١) ومزَّق السكون صوت الثَّكالي، والأيتام والآباء، فقدت صوابي، وأسرعت راكضاً صوب بستان بيتنا وتناولت رشاشي وصعدت التَّلَّة بهمَّة، فيما وقفت راحيل مع ثلَّة من الجنود يتفرجون على المدينة ." كانوا مستغرقين بالفرحة" (٢٢) واقتربت منهم، ولمحتني "راحيل" فذعرت؛ ابتسمت لها ساخراً، وقبل أن تفيق من ذهولها أفرغت خرطوش الرَّشاش كلَّه فيها. تقدَّم الجنود نحوي مدجَّجين بالسِّلاح" حاولت مقاومتهم، ولكن فات الأوان، أفرغ الجنود طلقات رشاشاتهم في جسدي حتى صار كالمنخل، ... لم أمت تلك الميتة الأبدية الغريبة بعد... ما زال لديَّ رمق أخير من حياة، لأقول...!!" (٢٣).

لأقول" وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذينَ قُتلُوا في سَبيلِ اللهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِم يُرْزَقُونَ " (آل عمران ٣ :١٦٩).

وأقول: لقد غرت على عرضي ومالي وكسبي؛ فهل تغار مثلي وتفعل فعلتي فتغار على عرضك ومالك وكسبك. وأقول: لقد أقدمت على ما أقدمت عليه من مقاومة المحتل؛ حبًّا لوطني؛ فهل ستقدم مثلي على مقاومة المحتل حبّاً لوطنك. لقد وجدت ما وعد ربّي حقّا من كرامة الشّهيد، ونعيمه في جنّة النَّعيم؛ فهل تسعى للشَّهادة مثلي لترى ما أكرمني الله به، وتعمل مثل عملي.

ولأقول....

---

(١) سامية العطعوط؛ قارع الأجراس «انثى العنكبوت»، الناشر: أمانة عمّان، عمّان—الأردن؛ الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

(٢) نفسه. ص٤٩ / (٣) نفسه. ص٤٩ / (٤) نفسه. ص٤٩ / (٥) نفسه. ص ٤٩ / (٦) نفسه. ص ٤٩ / (٧) نفسه. ص ٥٠ / (٨) نفسه. ص ٥٠ / (٩) نفسه. ص ٥٠ / (١٠) نفسه. ص ٥١ / (١١) نفسه. ص ٥١ . (١٢) نفسه. ص ٥١ / (١٣) نفسه. ص ٥١ / (١٤) نفسه. ص ٥٢ /(١٥)- نفسه. ص ٥٢ . (١٦) نفسه. ص ٥٢-٥٣ /(١٧) نفسه. ص٥٣ / (١٨) نفسه. ص٥٥ . (١٩) نفسه. ص٥٥/(٢٠) نفسه. ص٥٥/(٢١) نفسه. ص٥٦/(٢٢) نفسه. ص ٥٦ /(٢٣)- نفسه ص ٥٦.

صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل (٥٩٦هـ)

علاء الدين زكي

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم صورة واضحة المعالم لمدينة " القدس " كما تتجلى في رسائل القاضي الفاضل. ابتدأ الباحث بموجز تعريفي لحياة هذا الكاتب العلم ، وكشف عن مكوناته الثقافية ، التي أثمرت فيما بعد فنا أدبيا خالدا على مر العصور ، فهو رأس مدرسة فنية في الكتابة ، بشهادة معاصريه ، وأترابه . ثم بين الباحث في الدراسة الموضوعية تجلي صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل قبل الفتح القدسي ، وسنة الفتح ٥٨٣هـ، وبعد سنة الفتح .

وفي الدراسة الفنية ، ناقش الباحث هذه الرسائل الفاضلية مناقشة أسلوبية ، فبين بناءها الفني الذي تشترك فيه مع سائر الرسائل في ذلك العصر ، من مفتتح وعرض للموضوع وخاتمة مناسبة ، ثم عرض للغة هذه الرسائل ، وتراكيب ألفاظها ، ومناسبتها للمواضيع التي قيلت فيها ، وفسر الغريب منها ، وسبب شيوعه فيها، والقاضي الفاضل في كل هذا يصدر عن روح عصره ، ويعبر عن ذائقة ذلك العصر الفنية والنقدية ، تلك التي تميزه عن سائر العصور ، فكان بحق ابن ذلك العصر ، والشاهد على الأدب العربي النثري فيه .

◄ باحث من الأردن .

التعريف بالقاضي الفاضل (٥٣٤-٥٩٦هـ) ا.

اسمه ونسبه :

هو أبو علي عبد الرحيم بن القاضي الأشرف بهاء الدين أبي المجد علي بن القاضي السعيد محمد بن الحسين بن أحمد بن الفرج بن أحمد اللخمي البيساني العسقلاني المولد المصري الدار .

لقب بمحيي الدين ، والأسعد ، ولكن اللقب الذي غلب عليه واشتهر به هو الفاضل .

وينتمي القاضي الفاضل في نسبه إلى قبيلة عريقة الجذور بأرض فلسطين هي قبيلة لخم ، ولهذا قيل اللخمي، كما ينتمي من حيث المكان إلى مدينتين عريقتين في فلسطين الأولى : مسقط رأسه ، ومحل ولادته عسقلان ، ومن ثم قيل العسقلاني ، والثانية : بيسان ، وإنما قيل له البيساني لأن والده ولي قضاء بيسان .

حياتــه :

قضى القاضي الفاضل في عسقلان ما يربو على سبعة عشر عاما ، وعني أبوه القاضي الأشرف بتربيته فوجهه إلى التعلم ، ليدرس القرآن الكريم والحديث الشريف وعلوم اللغة .

وبعد أن أحس الأب بميل ابنه إلى الأدب ، رأى أن يرسله إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة ، ليتدرب فيه على فن الكتابة ، فسافر القاضي الفاضل إلى القاهرة أيام الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله (٥٢٤-٥٤٤هـ) والتقى برئيس الديوان آنذاك الموفق بن الخلال ، فتعلم على يديه فن الكتابة ، فتوافرت له الخبرة التي تؤهله لأن يكون من أجود الكتاب ، بل رئيسا لديوان الإنشاء فيما بعد.

علاقته بالناصر صلاح الدين :

ولما مات أسد الدين شيركوه – عم صلاح الدين الأيوبي – تولى صلاح الدين الوزارة سنة ٥٦٤هـ ، وقد أدى القاضي الفاضل دورا خطيرا في تولية صلاح الدين لوزارة الخليفة الفاطمي العاضد ، ومن هنا توطدت العلاقة بين صلاح الدين والقاضي الفاضل .

وفي سنة ٥٦٧هـ قطع صلاح الدين الخطبة باسم العاضد ، وخطب باسم الخليفة العباسي ، وبلغ ذلك العاضد فمات في الجمعة الثانية .

ومن هذا التاريخ تحولت مصر من دولة شيعية إلى دولة سنية ، وملك الناصر صلاح الدين زمام الأمور ، وتمكن القاضي الفاضل منه غاية التمكن ، وصار القبض والبسط إليه وفوض صلاح الدين إليه أمور دولته ، وصار لا يصدر إلا عن رأيه ، واستنابه في جميع أموره ، وجعله وزيره ، وصاحب إنشائه .

ولا يعلم أن كاتبا بلغ من المرتبة عند مخدومه ما بلغه الفاضل عند صلاح الدين ، حتى أنه كان يقول : "ما فتحت البلاد بالعساكر إنما فتحتها بأقلام القاضي الفاضل" (٢) .

واستمرت هذه العلاقة بين الفاضل وصلاح الدين حتى وافت المنية صلاح الدين في صفر من سنة ٥٨٩هـ ، وبموت صلاح الدين تبدلت الأحوال ، وتقسمت الدولة شيعا وأحزابا ، فتنزه الفاضل عن ملابسة الدولة ، ومخالطة أهلها لما رأى من سوء الحال ، ولكنه لم يضنّ على أبنائه بمشورة أو رأي ، وبقي كذلك إلى أن وافته المنية سنة ٥٩٦هـ ، وقد بلغ من العمر سبعين عاما مباركا .

أخلاقه :

وقد كانت له صفات خلقية تميزه ، فقد كان " نزيها عفيفا ، قليل اللذات ، كثير الحسنات ، دائم التهجد ، ملازما للقرآن ، يكثر زيارة القبور ، ويشيع الجنائز ، ويعود المرضى ، وكان له صدقات ومعروف كثير في الباطن ، ولأصحاب الفضائل عنده موقع يحسن الإضافة إليهم ، ولا يمن عليهم ، ويؤثر أرباب البيوت ، ومن كان خملا من ذوي النباهة ، ويحب الغرباء ، ولم يكن له انتقام من أعدائه ، بل يحسن إليهم ، وكان دينا ، شديد التواضع ، لباسه لا يساوي دينارين ، وثيابه البياض ، ولا يركب معه أحد ، ولا يصحبه سوى غلام له " (٣) . إنه بقية من الصحابة – رضوان الله عليهم – ولا عجب إذن أن يتخذه السلطان الناصر صلاح الدين ناطقا باسمه ، ومبلغا عنه ، رحمهما الله ، وجزاهما عن الإسلام وأهله خير الجزاء .

ثقافته :

وقد عمل على تكوين القاضي الفاضل ثقافيا ، أساتذة أجلاء ، فقد تعلم الكتابة على يدي علمين من أعلام الكتابة في الخلافة الفاطمية ، هما الموفق بن الخلال و ابن قادوس ، كما أنه سمع الحديث من السلفي ، وابن عساكر ، وأبي محمد العثماني ، وأبي طاهر بن عوف ، وعثمان بن سعيد بن فرح العبدري .

وكان محبا للعلم وأهله ، بنى مدرسة في القاهرة عرفت باسم المدرسة الفاضلية ، وكان يقتني الكتب من كل فن ، ويجتلبها من كل جهة ، وله نساخ لا يفترون ، ومجلدون لا يسأمون ، حتى قيل إن عدد كتبه بلغ مئة ألف كتاب وأربعة عشر ألف كتاب ، وهذا قبل أن يموت بعشرين سنة !

مكانته العلمية :

وحقيق لمثل هذا العالم الفذ أن يمدح ، فقد أورد العماد الأصفهاني أن القاضي الفاضل " مدح بمئة ألف بيت من الشعر " وقال العماد في مدحه : " ربّ القلم والبيان ، واللسن واللسان ، القريحة الوقادة ، والبصيرة النقادة ، والبديهة المعجزة ، والبديعة المطرزة . فهو كالشريعة المحمدية التي نسخت الشرائع ، ورسخت بها الصنائع . يخترع الأفكار ، ويطلع الأنوار ، ويبدع الأزهار . وهو ضابط الملك بآرائه ، رابط السلك بآلائه . إن شاء أنشأ في يوم واحد بل في ساعة واحدة ما لو دون لكان لأهل الصناعة خير بضاعة . أين قس عند فصاحته ، وأين قيس في مقام حصافته ، ومن حاتم وعمرو في سماحته وحماسته ؟ " (٤) .

آثاره :

للقاضي الفاضل آثار عديدة ، أبرزها مجموعة من الرسائل ، وديوان شعر ، كما كتب متجددات أو يوميات أو تعليقات تاريخية .

رسائله :

الذي يهمنا هنا هو الحديث عن رسائله المطبوع منها والمخطوط ، إذ لم يطبع من رسائله سوى أربع مجموعات هي : " إنشاءات القاضي الفاضل " و " الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم " و " رسائل عن الحرب والسلام " و " فصوص الفصول وعقود العقول " . أما المخطوط منها ، والذي تم العثور عليه ، فهو ثماني مجموعات ، هذا بالإضافة إلى مجموعات من رسائله ، نقلتها إلينا المصنفات الأدبية والتاريخية (٥) .

المبحث الأول : صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل (دراسة موضوعية)

أولاً : صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل قبل الفتح.

تألم صلاح الدين الأيوبي لحال المسلمين ، وأسف لانصرافهم عن أداء فريضة الجهاد ، وتفريطهم في إنقاذ بيت المقدس من القيد الذي يطوقه ، ويبدو هذا الأمر واضحا في رسالة للقاضي الفاضل أنشأها سنة ٥٧٤هـ ، يعجب فيها من حماسة العدو ، وتخاذل المسلمين ، يقول : " وغير خاف على مولانا همة الفرنج بالقدس برا وبحرا ، ومركبا وظهرا ، وسلما وحربا ، وبعدا وقربا ، وتوافيهم على حماسة ، وهو أنف في وجه الإسلام ، ومسارعتهم إلى نصرة أهليه بالأرواح والأموال على مر الأيام ، ومعاذ الله أن يستبعدوا في الضلال ، ونصرف نحن عن الحق ، ويضيق في التوسعة على أهله سعة المجال " (٦) . ونستنتج من هذا النص محورا أساسيا في الطريق إلى بيت المقدس ، عالجه الأدب أيما علاج ، وهو الدعوة إلى تحرير القدس ، وتحفيز الهمم لذلك ، ونفي التقاعس والتخاذل عن نفوس المتخاذلين (٧) .

لقد كان غرض صلاح الدين من الجهاد ، هو تطهير بلاد المسلمين من الغزاة الصليبيين ، وليس طمعا في مال أو حكم ، ولذلك سعى إلى تحقيق الوحدة بين بلاد المسلمين ، مصر والشام على وجه الخصوص ، وهذا هو المحور الثاني الذي توقف عنده الأدب (٨) ، وكان عونا لتحقيق النصر ، عبر التعبئة المعنوية الثقافية الفكرية .

وفي هذا الصدد نجد صلاح الدين يستنكر خيانة أمراء المسلمين من الحلبيين والمواصلة، كما يبدو في كتاب كتبه القاضي الفاضل إلى بغداد، على لسان صلاح الدين، يقول فيه: " والمملوك – صلاح الدين – بين عدو إسلام يشاركونه في هذا الاسم لفظا، ولا ينوون لما استحفظوا حفظا، وعدو كفر، فما يجاورهم إلا بلاده، ولا يقارعهم إلا أجناده " وطلب صلاح الدين من الخليفة أن يأمر ملوك الأطراف جميعا " أن يكونوا للملوك على المشركين أعوانا، وأن يتمثل أمر نبينا محمد-صلى الله عليه وسلم- في أن يكونوا بنيانا فيعضدوه إذا سعى، ويلبوه إذا دعا، ولا يقعدوا عن المعاضدة في فتح بيت المقدس الذي طابت النفوس عن ثاره، وطأطأت الرؤوس تحت عاره ... فإن قعدت بهم العزائم، وأخذتهم في الله لومة لائم، فلا أقل من ألا يكونوا أعوانا عليه يلفتونه عن قصده، حريصين على اتصال المكروه إليه "(٩).

وفي رسالة أخرى للقاضي الفاضل، يقدم لنا غاية صلاح الدين في الوحدة، بصورة جلية، كما يبدو في قوله، مخاطبا رسول قطب الدين ينال بن حسان المنبجي: " اعلم أنني وصلت إلى الشام لجمع كلمة الإسلام، وتهذيب الأمور، وحياطة الجمهور، وسد الثغور، وتربية ولد نور الدين، وكف عادية المعتدين " ولم يكن صلاح الدين يريد" إلا مـا تكون عليـه يـد الله، وهي الجماعة ". وكان غرضه من ضم الموصل " أن يكون الموصل إلى القدس وسواحله " (١٠)، كما بين القاضي الفاضل في رسالته.

ثم يبين في رسالة أخرى أن الوحدة هي السبيل إلى النصر، واسترداد بيت المقدس، فيقول على لسان صلاح الدين إلى الخليفة في بغداد، إنهم لا يختارون إلا أن: "تغدو جيوش المسلمين متحاشدة على عدوها، لا متحاسدة بعتوها، ولو أن أمور الحرب تصلحها الشركة، لما عز عليه أن يكون كثير المشاركين، ولا ساءه أن تكون الدنيا كثيرة المالكين، وإنما أمور الحرب لا تحتمل في التدبير إلا الوحدة " (١١).

وكتب صلاح الدين إلى الخليفة، غير مرة، ليبين له أنه قد نذر نفسه للجهاد، كي يخلص الإسلام من الغزاة، ويستعيد بيت المقدس، ويؤكد حتمية الوحدة، كما في رسالة كتبها القاضي الفاضل، على لسانه، إلى ديوان الخليفة في بغداد، قال: " ... والمراد الآن هو كل ما يقوي الدولة، ويؤكد الدعوة، ويجمع الأمة، ويحفظ الألفة، ويضمن الرأفة، ويفتح بقية البلاد "(١٢). فعمد صلاح الدين إلى توحيد البلاد بالقوة أو بالسلم، بعد أن أعذر إلى الله، وإلى عباده، وكان بذلك يشق طريقه نحو هدفه الواضح المعلوم، تحرير بيت المقدس.

ثانيا: صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل سنة الفتح

كانت السنة التي تم فيها فتح القدس (٥٨٣هـ) خصبة الإنتاج الأدبي، شعرا ونثرا (١٣)، وكأن قرائح الشعراء العرب تتفتق عند النصر، وتجود بالكثير من فن القول، خلاف مواقف الهزيمة والاحتلال، إذ يقصر الأدب دون مستوى الحدث، وهذا يتضح بجلاء عند الحديث عن احتلال القدس، وعن تحريرها (١٤).

فهذا القاضي الفاضل يصور لنا نشوة الزمان وقد افتخر " بعصر السلطان صلاح الدين في بيت المقدس، وفضل الله أصحاب هذا الفتح بهذه " النصرة القدسية" (١٥). وبالمقابل يصور لنا اليأس الذي كان قد حل بالمسلمين، مما جعلهم ينظرون إلى أن الفتح القدسي حلم

قد لا يتحقق . ولما تحقق ، كاد المسلمون لا يصدقون ما حدث . يقول : " واسترد المسلمون تراثا كان عنهم آبقا ، وظفروا يقظة بما لم يصدقوا أنهم يظفرون به على النأي طارقا" (١٦) .

وبذلك الفتح القدسي ابتهج المسلمون ابتهاجا عظيما، وأخذ الكتاب يرسلون كتبا تهنئ بالنصر ، وتتحدث عن آثاره في مختلف المجالات ، وهذا ما فعله القاضي الفاضل، إذ أرسل رسالة إلى الخليفة الناصر لدين الله ببغداد ، على لسان صلاح الدين ، يهنئه بفتح القدس وما معه ، واقتلاع ذلك من أيدي الفرنج ، وإعادته إلى ما كان عليه من الإسلام (١٧).

وفي هذه الرسالة يبين القاضي الفاضل أثر الفتح الكبير على الإسلام والمسلمين ، فبه " صارت أمور الإسلام إلى أحسن مصائرها ، واستتبت عقائد أهله على أبين بصائرها ، وتقلص ظل رجاء الكافر المبسوط، وصدق الله أهل دينه " وهو هنا يصور الأرض المقدسة بأنها " أضحت الطاهرة وكانت الطامث " ثم يقول : "فبيوت الشرك مهدومة ، ونيوب الكفر مهتومة " (١٨).

ويصور الأدب الرباط المقدس بين الأماكن المقدسة فلسطين والحجاز ، الأقصى المبارك ، والصخرة المشرفة، والمسجد الحرام ، والمسجد النبوي ، فالقاضي الفاضل يصور الحجر الأسود يهنئ الصخرة المشرفة بخلاصها وتحريرها ، وبت عصمتها من العدو الصليبي حربا (١٩).

وقد تردد صدى تخليص الصخرة المشرفة ، والمسجد الأقصى المبارك ، من الاحتلال الصليبي في رسائل القاضي الفاضل ، فهو يصور كيف خفقت أعلام المسلمين فوق الأقصى ، والتقت قبلهم على الصخرة ، وقد أحسوا بنشوة النصر ، يقول : " واستقرت على الأعلى أقدامهم، وخفقت على الأقصى أعلامهم ، وتلاقت على الصخرة قبلهم ، وشفيت بها وإن كانت صخرة كما تشفى بالماء غللهم " (٢٠).

وقد كان تحرير بيت المقدس عامل أمن على المسلمين، إذ أسقطت المكوس بأمر من السلطان صلاح الدين ، ويصور القاضي الفاضل أثر ذلك في النفوس ، ويربط بين صنيع صلاح الدين والحديث عن بيت المقدس وتحريره من الاحتلال الصليبي . ويبدو ذلك جليا في حديثه عن "انقطاع المكاسين عن جدة ، وعن بقية السواحل " (٢١).

أما صورة فاتح بيت المقدس ، فقد تجلت عند القاضي الفاضل ، بوصفه صلاح الدين مهتما بالجهاد في سبيل الله ، حتى كان مراده وأهم مقاصده ، ويصوره متأهبا "للخروج نحو الكفار ، لا تسأم رايته النصب ، ولا جهة سيره الرفع ، ولا جيشه الجر ، ولا يصغي إلى قول خاطر الراحة، ولا يجيب دعوة الفراش الممهد ، ولا يعرج على الظل المدد، ولا دمية القصر المشيد " كما جاء في رسالة كتبها سنة ٥٧٩هـ (٢٢) . ويصوره في المنشور الذي كتبه على لسان الإمام العاضد الفاطمي سنة ٥٦٤هـ ، عاشقا للجهاد ، يقول : " والجهاد أنت رضيع دره ، وناشئة حجره، وظهور الخيل مواطنك ، وظلال الخيل مساكنك، وفي ظلمات قساطله تجلى محاسنك ، وفي أعقاب نوازله تتلى مناقبك ، فشمر عن ساق القنا ، وخض فيه بحرا من الظبا " (٢٣) .

كما يصوره " آخذا في أسباب الجهاد " ويبين أن تكاليف الجهاد قضت بـ " فتح الفتوح العظام في أقل الأيام، وفصل القضية بين أهل الإسلام وأهل الطغام " ، ويهنئه بما فتح الله عليه من محبة الجهاد (٢٤).

ويظهر في الأدب بصورة جلية الصراع في العقيدة بين المسلمين والصليبيين ، فالقاضي الفاضل يصور العدو الصليبي كافرا تقلص ظل رجائه ، وقد كان مبسوطا قبل الفتح القدسي . ويصور ما آلت إليه بيوت الشرك وطوائفه ، وهم أصحاب الشمال ، إذ يبين كيف نقل الله "بيت المقدس من أيدي أصحاب المشأمة إلى أيدي أصحاب الميمنة " وكيف جعل ضلوع الكفار لنار جهنم وقودا ، كما يصور كيف ارتفعت كلمة التوحيد ، وكانت طرائقها مسدودة ، وكيف أقيمت الصلوات الخمس ، وجهرت الألسن بالله أكبر (٢٥).

كما يظهر الأدب معالم الصورة التي آل إليها العدو الصليبي بعد الهزيمة ، فيذكر القاضي الفاضل أنه لما نزل المسلمون القدس رأوا فيها " جمعا كيوم التناد " ، ويصورهم أولي " عزائم قد تألفت وتألبت على الموت " قبل ما حل بهم من هزائم ، ولكن ذلك كله لم يجد فتيلا ، فقد تحولت سيوفهم إلى عصي ، وكلت حملاتهم ، وعثرت أقدامهم ، وغضت عيونهم " (٢٦).

"ويركز الأدب العربي على تصوير ما آلت إليه الجيوش الصليبية في مصيرها . ولا تكاد قصيدة قدسية ، أو رسالة قدسية ، أو خطبة قدسية ، أو كتاب قدسي ، يخلو من تصوير ما حل بالعدو الصليبي الغازي من هزائم ، وما آلت إليه جيوشهم الجرارة ، ويركزون على ما حل بملوكهم وقادتهم ، والمصير الذي آلوا إليه ، ويسخرون منهم سخرية مريرة "(٢٧).

وفي رسالة أخرى يسهب القاضي الفاضل في رسم صورة هزيمة الصليبيين ، فيقول : " وجاء أمر الله وأنوف أهل الشرك راغمة ، فأدلجت السيوف إلى الآجال وهي نائمة " . ويصور المآل الذي آلوا إليه ، على الرغم من كثرة أسلحتهم ، وكثرة عددهم ، ويقابل بين ما كانوا عليه قبل الفتح في شجاعتهم وقوة عزائمهم ، وما آلوا إليه بعده، كما يبدو في قوله : " وقد أظفر الله بالعدو الذي تشظت قناته شفقا ، وطارت فرقه فرقا ، وفل سيفه فصار عصا، وصدعت حصاته وكان الأكثر عددا وحصى، وكلت حملاته، وعثرت قدمه وكانت الأرض لها حليفة ، وغضت عينه وكانت عيون السيوف دونها كسيفة، ونام جفن سيفه، وكانت يقظته تريق نطف الكرى من الجفون، وجدعت أنوف رماحه ، وطالما كانت شامخة بالمنى أو راعفة بالمنون " ويصور فرسانه الشجعان مذعنين، لا ملجأ لهم ولا نصرة ، وقد ضربت عليهم الذلة والمسكنة، ويصورهم وقد هزموا هزيمة لا جبر لها ، وصرعوا صرعة لا حياة لكفرهم بعدها ، كما يصور أسراهم وقتلاهم (٢٨) .

وفي صورة أخرى يبين لنا القاضي الفاضل كيف خرج " باليان بن بارزان " - أحد قادة الصليبيين - طالبا تسليم بيت المقدس بالسلام والأمان ، وقد بدا ذليلا . ويقابل بين ما كان عليه القائد الصليبي ، وما آل إليه من سوء المصير ، يقول : " وفي الحال خرج طاغية كفرهم ، وزمام أمرهم ابن بارزان ، سائلا أن يؤخذ البلد بالسلام لا بالعنوة ، وبالأمان لا بالسطوة ، وألقى بيده إلى التهلكة ، وعلاه ذل الملكة بعد عز المملكة ، وطرح جبينه في التراب، وكان لا يتعاطاه طارح " . ويصور المفاوضات التي جرت بين المسلمين وعدوهم من أجل التسليم ، وكيف قبل منهم ذلك " عن يد وهم صاغرون " (٢٩) .

ويصور القاضي الفاضل في رسالته القدسية ، كيف أسرت سراتهم ، وكيف أسر مليكهم ، وبيده صليب الصلبوت ، يقول : " وأسر الملك وبيده أوثق وثائقه ، وآكد

وصله بالدين وعلائقه ، وهو صليب الصلبوت " ، ويصور مكانة ذلك الصليب في نفوسهم ، فقد كانوا يقاتلون تحته أصلب قتال وأصدقه، ويرونه" ميثاقا عليه أشد عقد وأوثقه، ويعدونه سورا تحفر حوافر الخيل خندقه"(٣٠).

"ويصور الأدب العربي حصونهم ، وقلاعهم ، وأبراجهم التي احتلوها أو أقاموها . ولكن صورتها لا تبدو جلية في الشعر الذي قيل حول تحرير البيت المقدس، ولكنها تبدو جلية في النثر " (٣١) .

فهذا القاضي الفاضل يصف حصن (بيت الأحزان) في رسالة كتبها إلى بغداد ، فيصور عرض حائطه ، وحجارته العظيمة ، التي يزيد عددها على عشرين ألف حجر ، ويحدد تكلفة الحجر الواحد منها ، ويبين أنواع الحجارة التي حشيت بين الحائطين ، يقول : " ووضعت له عظام الحجارة ، كل فص منها ، من سبع أذرع إلى ما فوقها وما دونها ، وعدتها تزيد على عشرين ألف حجر ، لا يستقر الحجر في مكانه ، ولا يستقل في بنيانه إلا بأربعة دنانير فما فوقها ، وفيما بين الحائطين حشو من الحجارة الصم المرغم بها أنوف الجبال الشم ، وقد جعلت سفينه بالكلس الذي إذا أحاطت قبضته بالحجر مازجة بمثل جسمه وصاحبه بأوثق وأصلب من جرمه ، وأوعز إلى خصمه من الحديد بأن لا يتعرض لهدمه "(٣٢).

ثم يصف النار التي اشتعلت فيه ، فاقتلعت حجارته ، ومحيت رسومه ، كما يبدو في قوله : " والنار به مطيفة ، وعليه مشتملة ، وعذبات ألسنتها على تاجه مسدلة ، ومن خلفه مسبلة ، ونارهم قد أطفأها الله بنار تلك الواقدة ، ومنعتهم قد أذهبها الله بتلك الأبرجة الساجدة ، ونفحاتها حميمية وقودها الناس والحجارة ، فولجت النار من موالج منها الفكر ، وقذفت بشرر كالجمالات الصفر " إلى أن يقول : " تقدم الخادم صلاح الدين فاقتلع بيده الأحجار من أسسها ، ومحا حروف النيران من طرسها " .

ويبين أنه كان فيه " نحو ألف زردية ، وكان المقاتلة فيه ثمانين فارسا بغلمانهم ، وخمسة عشر مقدما للرجال ، ومع كل مقدم خمسون رجلا ، وكان فيه أصحاب صناعة كالبناء ، والمعمار ، والحداد ، والنجار ، والصيقل ، والسيوفي، وصانع أنواع الأسلحة . وكان فيه أكثر من مئة أسير من المسلمين ، كما ملئت فيه أقوات ولحوم تكفي لسنين عديدة " ويصف القاضي الفاضل المعركة في أول أيامها ، وكيف تمت عملية النقب ، وحشيت الثقوب بالأحطاب والنيران إلى أن وقعت الواقعة ، وانشقت الأبرجة فهي يومئذ واهية " ثم يصف اشتعال النيران في أرجاء الحصن ، واحتراق مقدم الحصون ، وكيف أصبح الحصن أثرا بعد عين (٣٣) .

ويصور القاضي الفاضل حصن(الكرك)، ويتحدث عن حصاره ، فيقول : "وأما الكرك فكفات المنجنيقات عليه متظافرة ، وحجارتها على من فيه حاجرة ، وقد جدعت أنوف الأبرجة ، وكل جوانبها وعرة المرتقى " . ويصفها في موضع آخر مستلهما القرآن الكريم ، فيصور عذاب الله واقعا بالحصن وأهله " ما له من دافع ، وأن دليل النصر قد ظهر وما دونه مانع ، وأما المنجنيقات ، فقد نكأت في الأبراج بالهدم ، وفي الأعلاج بالهتك "(٣٤).

ويصف القاضي الفاضل حصن (كوكب) بأنه "كرسي الاسبتارية ، ودار كفرهم ، ومستقر صاحب أمرهم، وموضع سلاحهم وذخرهم " . ويتحدث عن موقعها المميز ، ووقت النزول عليها .

ويصور النصر وأثره على الإسلام والمسلمين ، ويصف الشتاء ، وهو الفصل الذي فتح فيه هذا الحصن (٣٥) .

ومهما يكن من أمر فقد كان للفتح القدسي أثر فكري كبير ، إذ عاد المسجد الأقصى إلى أداء دوره في الحياة الفكرية ، وأنشئت المدارس ، والزوايا ، والخوانق ، والرباطات ، وقد قامت بأداء دورها في الحركة الفكرية في بيت المقدس (٣٦) .

ثالثا : صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل بعد الفتح

يتردد صدى الهدنة التي تم توقيعها بين المسلمين والصليبيين بعد الفتح ، بالإضافة إلى جملة من الأحداث والوقائع ، يتردد صدى ذلك في الأدب العربي ، ولكنه صدى باهت في الشعر ، جلي في النثر ، فقد قلت الأشعار في هذا المجال ، واكتفت بالحديث عن قصد الفرنج بيت المقدس ، والهدنة ، بينما نجد النثر يصور هذه الأحداث ، ويبين صداها في النفوس ، كما يصور المشاعر والأحاسيس حولها (٣٧) .

وفي هذا الصدد نجد القاضي الفاضل يصور في رسالة كتبها على لسان صلاح الدين ، إلى ملك المغرب يعقوب ابن يوسف بن عبد المؤمن ، يستنجد به أثناء حصار الفرنج عكا ، في ٢٨/شعبان/٥٨٦هـ ، يصور قدوم ملك الألمان فردريك بربروسا في جيوش جرارة ، وأموال وفيرة ، كما يصور مصير فريدريك ، ويشير في رسالته إلى جهاد صلاح الدين ، وفتح بيت المقدس ، وهو منة الله العظمى على الإسلام (٣٨) .

وفي رسالة ثانية كتبها إلى ملك المغرب ، في شعبان من سنة ٥٨٦هـ ، يوضح القاضي الفاضل أسباب ما حل بالمسلمين وبلادهم ، في أواخر عهد صلاح الدين . ويتمثل ذلك بقدوم آلاف جيوش الفرنج ، للعمل على استرداد بيت المقدس ، بل احتلاله ثانية ، يقول مصورا استنجاد الفرنج بالشام بالفرنج في الغرب : " فأجابوهم رجالا وفرسانا ، وشيبا وشبانا ، وزرافات ووحدانا ، وبرا وبحرا ، ومركبا وظهرا ، وركبوا إليهم سهلا ووعرا ، وبذلوا ماعونا وذخرا ، خرج كل يلبي دعوة بطركه ، وخرجت لهم عدة ملوك" (٣٩) .

ويصور الفاضل الصراع في العقيدة بين المسلمين والصليبيين ، ثم يصور الإمدادات التي كانت تصل العدو، فيقول : وكانت " لا تشرق شارقة إلا طلعت على العدو من البحر طالعة تعوض من الرجال من قتل ، وتخلف من الزاد ما أكل ، فهم في كل يوم في حصول زيادة ، أعطاهم البحر ما منعهم البر " ويصور مراكبهم وحصارهم عكا(٤٠) .

ثم جرت الخلافات بين أبناء صلاح الدين بعد موته، فاعتزل القاضي الفاضل الكتابة ، وكانت قد تقدمت به السن ، فلا نجد من الآثار بعد ذلك ما يأذن لنا باستجلاء صورة القدس في رسائله أو أدبه بشكل عام ، رحمه الله وأسدى له أعظم المعروف ، وأجزل العطاء .

المبحث الثاني : صورة " القدس " في رسائل القاضي الفاضل(دراسة فنية)

جرى الكتاب على افتتاح رسائلهم بالبسملة ، و"بالدعاء للديوان العزيز ، وتارة بالدعاء لما يعود عليه ، وتارة بالصلاة ، وتارة بالسلام . وربما افتتحت المكاتبة بآية من القرآن الكريم مناسبة للحال "(٤١) . والمبادي والافتتاحات أصل من أصول المكاتبات ، والحسن فيها يعود إلى الافتتاح بالتحميد ، أو بالسلام ، أو بما يوحي بتعظيم المكتوب إليه، أو إلى " ما يوجب التحسين ، من سهولة اللفظ ، ووضوح المعنى ، وتجنب الحشو " (٤٢) .

وهذا ما نجده في مقدمات رسائل القاضي الفاضل القدسية ، فهو يفتتح رسائله بالبسملة ، وبالدعاء للخليفة العباسي الناصر لدين الله ، فيدعو له بالبقاء ، فيقول : "أدام الله أيام الديوان العزيز النبوي الناصري " (٤٣) . وقد أشار القلقشندي إلى أن المقصود بالديوان هنا ديوان الإنشاء ، وواضح هنا المجاز المرسل الذي علاقته محلية ، فالمقصود هو الخليفة ، الذي إن دام عزه دام عز ديوانه .

أما النبوي ، فهو لقب من ألقاب الخلافة العباسية ، وهو نسبة إلى العباس عم النبي –صلى الله عليه وسلم – ، وانتساب الأشراف إلى ابنته فاطمة ، رضي الله عنها ، وفي هذا إشادة بالخليفة العباسي، ومدح له من المفتتح بالنسب الطاهر الكريم ، ونجد هنا " براعة استهلال ، وتعظيم للمكتوب إليه "(٤٤).

أما من حيث الموضوع ، فإننا نستطيع القول بوجود وحدة موضوعية في الرسائل القدسية ، إذ " تصور كل منها الفتح وآثاره ، والفاتح ، والعدو المحتل ، والمعركة ، وهي العناصر المشتركة التي تقوم عليها الرسالة القدسية، وكل عنصر من هذه العناصر يرتبط بالعناصر الأخرى، وهي موضوعات مترابطة في هذه الرسائل القدسيات جميعها ، على الرغم مما قد يبدو من تعدد موضوعات الرسالة الواحدة منها في الظاهر . إن الحديث عن النصر، والتغني به ، والحديث عن القائد إلى النصر ، والحديث عن العدو الذي آل إلى الهزيمة في تلك المعركة القدسية ، يرتبط بعضه ببعضه الآخر لا محالة ".

إن هذه الوحدة في الرسائل القدسيات تتمثل في وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها ، وما يتصل بذلك من ترتيب الأفكار والصور ترتيبا ينتهي بالخاتمة "(٤٥). وهذا ما نجده في رسائل القاضي الفاضل ، التي هي جزء لا يتجزأ من الرسائل القدسية زمن الحروب الصليبية، وفي الرسالة التي بعثها القاضي الفاضل إلى ديوان الخلافة العباسية ، دليل أكيد على هذا (٤٦) .

وأما الخاتمة ، وهي آخر ما يبقى في ذهن السامع ، فالقلقشندي يشترط على الكاتب أن يأتي في المكاتبة بحسن الاختتام ، ويرجع الحسن عنده إلى معنيين ، الأول : " أن يكون الحسن فيه راجعا إلى المعنى المختتم به ، إما بمعطاة الأدب من المرء إلى الرئيس ونحو ذلك ، وإما بمقتضى التوقير من الرئيس إلى المرؤوس كالاختتام بالدعاء ، ونحو ذلك مما يقع في مصطلح كل زمن .

والمعنى الثاني : أن يكون الحس فيه راجعا إلى ما يوجب التحسين من سهولة اللفظ ، وحسن السبك ، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو ، وغير ذلك من موجبات التحسين "(٤٧).

وهذا ما نلمسه في مختتم رسائل القاضي الفاضل، فهو يختتم رسالته القدسية اختتاما متناسبا وهدف الرسالة المبشرة بالفتح العظيم ، مبينا أن السلطان صلاح الدين جاد في فتح سائر الثغور ، يقول: " وهذه البشائر لها تفاصيل لا تكاد من غير الألسنة تتشخص ، ولا بما سوى المشافهة تتلخص ، فلذلك أنفذنا لسانا شارحا ، ومبشرا صادحا ، يطالع الخبر على سياقته، ويعرض جيش المسرة من طليعته إلى ساقته " (٤٨) .

ومن حيث الأسلوب ، فإن الحديث عن الجهاد، أو وصف الحروب ، يقتضي " استخدام أسلوب أدبي يتسم بالقوة والجزالة ، فالأسلوب واللغة يتأثران بالأفكار والمعاني التي يتضمنها العمل الأدبي " (٤٩) .

وهذا يتضح جليا في رسالة القاضي الفاضل القدسية، فهو يصف الحرب ، فيتحدث عن الرماح ، والسيوف، والجيش ، وحملات العدو ، كما يتحدث عن عثرات الأقدام، وجدع الأنوف ، وما إلى ذلك . ثم نجده يختار الألفاظ الموائمة ، أو القوالب المناسبة ، لتلك المعاني التي يتطرق إلى بيانها ، نحو قوله : " وقد كان الخادم – يقصد صلاح الدين – لقيهم اللقاة الأولى فأمده الله بمداركته ، وأنجده بملائكته ، فكسرهم كسرة مابعدها جبر ، وصرعهم صرعة لا يعيش معها بمشيئة الله كفر، وأسر عليهم من أسرت به السلاسل ، وقتل منهم من فتكت به المناصل ، وأجلت (٥٠) المعركة عن صرعى من الخيل والسلاح والكفار، وعن أنصاف عجل ، فإنه قتلهم بالسيوف الأفلاق (٥١)، والرماح الأكسار(٥٢)، فنيلوا بثأر من السلاح ونالوه أيضا بثأر ، فكم أهلة سيوف تقارضن الضراب بها حتى عادت كالعراجين وكم أنجم رماح تبادلت الطعان حتى صارت كالمطاعين ، وكم فارسية (٥٣).

ركض عليها فارسها السهم إلى أجل فاختله ، وفغرت تلك القوس فاها فإذا فوها قد نهش القرن على بعد المسافة فافترسه ، وكان اليوم مشهودا، وكانت الملائكة له شهودا، وكان الضلال صارخا، وكان الكفر مفقودا، والإسلام مولودا ، وجعل الله الكفار لنار جهنم وقودا... وبعد الكسرة مر الخادم على البلاد فطواها بما نشر عليها من الراية العباسية السوداء صبغا، البيضاء صنعا ، الخافقة هي وقلوب أعدائها ، الغالبة هي وعزائم أوليائها، المستضاء بأنوارها إذا فتح عينها البشر، وأشارت بأنامل العذبات (٥٤) إلى وجه النصر ، فافتتح بلد كذا وكذا ، وهذه أمصار ومدن، وقد تسمى البلاد بلادا وهي مزارع وفدن، كل هذه ذوات معاقل ومعاقر ، وبحار وجزائر ، وجوامع ومنائر ، وجموع وعساكر ، يتجاوزها الخادم بعد أن يحرزها ، ويتركها وراءه بعد أن ينتهزها، ويحصد منها كفرا ويزرع إيمانا ، ويحط من منائر جوامعها صلبانا ويرفع أذانا .فعرفهم في لحن القول ، وأجابهم بلسان الطول (٥٥)، فقدّم المنجنيقات التي تتولى عقوبات الحصون عصيها وحبالها ، وأوتر لهم قسيها التي تضرب فلا نفارقها سهامها ، ولا يفارق سهامها نصالها..."(٥٦).

وفي هذه الرسائل نجد الكتاب يستخدمون الغريب من الألفاظ ، وتعليل ذلك يتمثل في " الوصول إلى السجع ، أو الجناس ، أو غيرهما من الفنون البديعية "(٥٧) .

وقد ألجأتنا الحاجة كما في النص السابق إلى تبيان المعاني ، علما بأن الكاتب يستطيع أن يدفع ذلك بالكلمات المألوفة ، غير أن مقتضى البديع يلزمه بإتيان أوزان معينة، تصرف الذهن عن الفهم أحيانا ، كما في قول القاضي الفاضل : " لا يرون ماء الحديد لهم عصرة ، ولا في فناء الأفنية لهم نصرة " وقوله : " لا جرم أنهم يتهافت على ناره فراشهم ، وتجتمع في ظل ظلامة خشاشهم " ، وقوله مصورا أثر المنجنيق في الأبراج : " فشج مرادع أبراجها" لقد استخدم الفاضل لفظة " عصرة " بمعنى منجاة ، للوصول إلى السجع بين عصرة ونصرة ، واستخدم لفظة " خشاشهم " بمعنى حشرات الأرض ، يصور بها عامتهم، للوصول إلى السجع الذي يلتزم به في رسالته ، ولكنه لم يستخدم لفظة " مرادع " للوصول إلى السجع أو الجناس ، بل استخدمها للإتيان بالغريب في حد ذاته ، ولعل في ذلك إظهارا للمقدرة اللغوية في نظره ونظر معاصريه (٥٨).

ويتسم أسلوب الرسائل القدسية بالإطناب والتفصيل والاستقصاء ، وهذا يتناسب وطبيعة تلك الرسائل خاصة،

وطبيعة النثر الفني عامة ، فهي رسائل فتوحات أرسلت إلى ديوان الخلافة في بغداد ، وقد بسط كاتبوها الحديث عن الفتح القدسي ، والآثار الناجمة عنه ، كما تحدثوا عن الخليفة والخلافة ، والفاتح ، والمعركة ، ووصف السلاح: السيوف ، والرماح ، والمنجنيقات ، ووصف الجيوش ، والأسوار ، والقلعة ، والبرج ، والمفاوضات بين الجانبين، والعدو الصليبي المحتل ، والمصير الذي آل إليه ملوكهم، وفرسانهم . وتسليم المدينة ، وإعادة المسجد الأقصى إلى سالف عهده ، بل إعادة بيت المقدس كله إلى عهده الإسلامي ، وشكر الله على نصره ، والدعوة إلى الاستمرار في الجهاد . والربط بين المقدسات الإسلامية ، وبين الفتوح الصلاحية ، والفتوح العمرية ، وغير ذلك . ولا شك أن هذه كلها موضوعات جديرة بالتفصيل والاستقصاء في الحديث عنها (٥٩) .

ويحسن التوقف في هذه الدراسة الفنية عند التناص مع القرآن الكريم خصوصا ، لأن موضوع هذه الرسائل لا ينفك بحال عن الحديث عن مقدسات الإسلام ، وكيفية الطريق إلى تحريرها ، ولولا هذا التمسك بالقرآن الكريم لما تم التحرير ، وقد اتضحت لنا شخصية القاضي الفاضل العلمية والثقافية ، وكيف كانت نشأته على دراسة القرآن الكريم وحفظه ، والحديث الشريف ، وغيرها من أساسيات التربية الإسلامية التي تلقاها ، ومن هنا نجد أثر ذلك جليا في رسائله بخاصة ، وأدبه بعامة .

فمن ذلك حديثه عن الفتح القدسي واصفا إياه بالنعمة، يقول : " فإنها بحر للأقلام فيه سبح طويل" (٦٠) وهذا مستمد من قوله سبحانه وتعالى : " إن لك في النهار سبحا طويلا " (٦١).

وفي حديثه عن العدو الصليبي يقول : " وقد ضربت عليه الذلة والمسكنة ، وبدل الله مكان السيئة الحسنة ، ونقل بيت عبادته من أيدي أصحاب المشأمة إلى أيدي أصحاب الميمنة " ويقول أيضا : " وجعل الله ضلوع الكفار لنار جهنم وقودا " (٦٢).

وهذا مستمد من قوله تعالى : " وضربت عليهم الذلة والمسكنة" (٦٣) و" ثم بدلنا مكان السيئة الحسنة " (٦٤) و"وأولئك هم وقود النار " (٦٥) .

وفي قوله عن كشف صلاح الدين لستر المنافقين حوله: "فعرفهم في لحن القول " (٦٦) ، مستمد من قوله تعالى "ولتعرفنهم في لحن القول " (٦٧) وهو في حق المنافقين أيضا .

أما الصورة الفنية في هذه الرسائل الأدبية ، فقد جاءت متكاملة الأقسام ، في بنائها البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية وتشخيص وتجسيم وتجسيد ، وفي بنائها الموسيقي الذي يتضح في باب النثر من حيث التجنيس وإحكام السجع ، والمواءمة بين فواصل الجمل ، التي هي بمثابة الأشطر في الشعر .

وسوف أختم القول في بيان أجزاء الصورة في لوحة فنية رسمها القاضي الفاضل بقلمه ، أو ريشته البارعة ، وكيف أنه استطاع أن يوظف كل كوامن وطاقات الإبداع الفني ، في سبيل التأثير في السامع ، وحثه على معايشة الحدث معه ، جريا على منطق " العدوى " عند تولستوي، أو أن الأديب المتمكن هو الذي يريك الحدث بأذنيك ، إذ فاتتك رؤيته بعينيك !

يقول القاضي الفاضل في رسالته القدسية إلى الخليفة العباسي : " وقد كان الخادم – يقصد صلاح الدين – لقيهم اللقاة الأولى فأمده الله بمداركته ، وأنجده بملائكته، فكسرهم كسرة مابعدها جبر ، وصرعهم

صرعة لا يعيش معها بمشيئة الله كفر ، وأسر عليهم من أسرت به السلاسل ، وقتل منهم من فتكت به المناصل ، وأجلت المعركة عن صرعى من الخيل والسلاح والكفار، وعن أنصاف عجل ، فإنه قتلهم بالسيوف الأفلاق ، والرماح الأكسار ، فنيلوا بثأر من السلاح ونالوه أيضا بثأر ، فكم أهلة سيوف تقارضن الضراب بها حتى عادت كالعراجين، وكم أنجم رماح تبادلن الطعان حتى صارت كالمطاعين ، وكم فارسية ركض عليها فارسها السهم إلى أجل فاختله، وفغرت تلك القوس فاها فإذا فوها قد نهش القرن على بعد المسافة فافترسه ، وكان اليوم مشهودا ، وكانت الملائكة له شهودا ، وكان الضلال صارخا ، وكان الكفر مفقودا، والإسلام مولودا ، وجعل الله الكفار لنار جهنم وقودا ... وبعد الكسرة مر الخادم على البلاد فطواها بما نشر عليها من الراية العباسية السوداء صبغا، البيضاء صنعا ، الخافقة هي وقلوب أعدائها ، الغالبة هي وعزائم أوليائها ، المستضاء بأنوارها إذا فتح عينها البشر" (٦٨).

وفي هذا النص نشعر وكأننا أمام عدسة مصورة تنقل الأحداث ، تباعا ، في محاولة نطقية جسمانية محضة ، لمواكبة الحركة السريعة المتذبذبة في ميدان المعركة ، فموسيقى هذه الجمل تشيع في النفس ضوضاء المعارك ، واشتداد قراع السيوف .

وإذا نظرنا إلى جرس بعض الكلمات رأينا أن المباني منبئة عن المعاني ، ويكفي مثالا على ذلك هذه الكلمات : (المناصل ، الأفلاق ، الأكسار ، المطاعين) وكلها جموع تكسير تشي بما أحدثته من تكسير ، وكذلك الحروف الصامتة المطبقة المستعلية (ص ، ق ، ط) أو الصائتة التي تمد المعنى بمد الصوت (الألف في الكلمات الثلاث الأول ، والياء في الكلمة الأخيرة) .

أما عناصر الحركة فهي جلية من مثل (تقارضن الضراب ، تبادلن الطعان، الخافقة هي وقلوب أعدائها)، واللون (الأسود وضده الأبيض) ، والبصري الضوئي (المستضاء بأنوارها)، والصوتي السمعي (كان الضلال صارخا) ، وكل هذه الأجزاء وغيرها تتكاتف معا لتشكل ما يعرف بالمشهد الكلي الموافق ، الذي يبنى من وحدات جزئية ، أصغرها الصوت ، وأكبرها الجملة ، فالنص ، ليقدم لنا بهذا القاضي الفاضل صورة حقيقية عن الطريق التي سلكها صلاح الدين وجنوده إلى النصر والتحرير .

المراجع:

١. انظر في ترجمته : العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر) ، ت : د. شوقي ضيف ، وأحمد الزين ، ود. إحسان عباس ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٢، ٣٥-٥٠ ، وعز الدين بن الأثير ، الكامل في التاريخ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦، ١٢/ ١٥٩ ، و أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين، ت : د. محمد حلمي أحمد ، ١٩٦٢ ، ٢/٢٤١-٢٤٤، وابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ت : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ٣/١٥٨-١٦٣، ود. محمد عبد الرحمن عطا الله ، رسائل القاضي الفاضل : دراسة تحليلية ، دار الحضارة ، طنطا ، ط١ ، ٢٠٠٠، ص ٢-١٥ . وسوف أتوقف على تلخيص سيرته من كتاب الدكتور محمد عبد الرحمن عطا الله ، نقلا عن مصادره ، لأنه أشملها وأوفاها وأتمها .

٢. ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ١٨/ ٣٥٠.

٣. العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر) ، ٣٦. ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ١٨/٣٣٦.

٤. العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر) ، ص٤٥.

٥. انظر في تفصيل القول عن هذه الآثار والرسائل : د. محمد عبد الرحمن عطا الله ، رسائل القاضي الفاضل : دراسة تحليلية ، ص ١٥-٢٦.

٦. أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ٢/ ٤.

٧. انظر : د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، دار البشير ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٩. ص٢٩-٤٧.

٨. نفسه ، ص٤٧-٦٢.

٩. أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ١/ ٢٥٣-٢٥٥.

١٠. نفسه ، ١/٢٣٧-٢٣٨. وقطب الدين ينال بن حسان المنبجي هو أحد أمراء نور الدين ، وكان صلاح الدين قد حصره في منبج سنة ٥٧١هـ .

١١ . نفسه ، ١/٢٣٠.

١٢. نفسه .

١٣. انظر : د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص ٦٥وما بعدها .

١٤. نفسه ، ص١٥-١٧.

١٥. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، اختيار : محيي الدين بن عبد الظاهر ، تحقيق : د. أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩.د. محمد سلام ، الأدب في العصر الأيوبي ، منشأة المعارف بالسكندرية ، ١٩٩٧. ص٤٥-٤٦.

١٦. نفسه .

١٧. نفسه ، ص١٥- ٣٤.

١٨. نفسه ، ص ٢١.

١٩. نفسه ، ص ١٨.

٢٠. نفسه .

٢١. أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ٢/٣-٤.

٢٢. نفسه ، ٢/٤٨.

٢٣ . نفسه ، ١/١٦١.

٢٤. نفسه ، ٢/٣-٤.

٢٥.ابن واصل الحموي ، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ،، خمسة أجزاء متفرقة ، طبع الأول منها في القاهرة ١٩٥٣ ، والثاني ١٩٥٧، والرابع والخامس حققهما ووضع حواشيهما د. حسنين محمد ربيع ، وقدم لهما د. سعيد عاشور ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٧ . ٢/٣٣٧-٣٣٩.

٢٦. نفسه .

٢٧. د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص١٤٣.

٢٨. ابن واصل الحموي ، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ، ٢/٣٣٧-٣٣٩.

٢٩. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص ٢٩-٣٠.

٣٠. نفسه ، ٢٣-٢٤.

٣١. د.عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص ١٥٤.

٣٢. أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ٢/٨.

٣٣. انظر : أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ٢/١٣-١٤.

٣٤. نفسه ، ٢/١٢٠، ١٣٤-١٣٦.

٣٥. نفسه ، ٢/١٣٦-١٣٧.

٣٦. انظر في ذلك : د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ، الحركة الفكرية في ظل المسجد الأقصى في العصرين الأيوبي والمملوكي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٨٠. و د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ، المدارس في بيت المقدس في العصرين الأيوبي والمملوكي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٨١.

٣٧. د . عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص١٦٧.

٣٨. انظر : أبو شامة المقدسي ، الروضتين في أخبار الدولتين ، ٢/١٧٠-١٧٢.

٣٩. نفسه .

٤٠. نفسه .

٤١.القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، من منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مصر ، ١٩٦٣، ٦/٤٩٥.

٤٢.نفسه ، ٦/٢٧٤-٢٧٥.

٤٣.القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص ٣٥.

٤٤.القلقشندي ، صبح الأعشى ، ٦/٣٢.

٤٥. د . عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص ٣٣٩-٣٤٠.

٤٦. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص ١٥.

٤٧.القلقشندي ، صبح الأعشى ، ٦/١١٢-١١٣.

٤٨. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص ٣٥.

٤٩. د . عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص٣٤٨.

٥٠. أجلت : كشفت .

٥١. سميت السيوف أفلاقا لأنها تفلق الرؤوس .

٥٢. يقال جفنة أكسار : عظيمة موصلة .

٥٣. العراجين : جمع عرجون كزنبور ، وهو العزق ، أو إذا يبس واعوج .

٥٤. صفة لموصوف محذوف أي قوس فارسية .

٥٥ .عذبة اللسان طرفه ، والمقصود أطراف الراية .

٥٦. انظر : القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص٢٢-٢٨.

٥٧. د . عبد الجليل حسن عبد المهدي ، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية ، ص٣٤٩.

٥٨. نفسه ، ٣٥٠.

٥٩. نفسه ، ص٣٥٦. وجلي أن هذا الإطناب والتفصيل واضح الصورة في الرسالة القدسية ، وهي تستغرق عشرين صفحة في الدر النظيم ، ١٥-٣٥.

٦٠. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص١٨.

٦١. سورة المزمل ، الآية ٧ .

٦٢. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص٢٢-٢٣.

٦٣. سورة البقرة ، الآية ٦١.

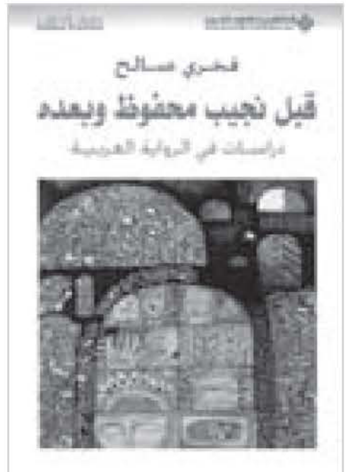
٦٤.سورة الأعراف ، الآية ٩٥.

٦٥. سورة آل عمران ، الآية ١٠.

٦٦. القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص٢٦.

٦٧. سورة محمد ، الآية ٣٠.

٦٨.انظر : القاضي الفاضل ، الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم ، ص٢٢-٢٨



كتاب: قبل نجيب محفوظ وبعده

دراسات في الرواية العربية - فخري صالح

صدر كتاب "قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرواية العربية" للناقد فخري صالح، عن الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ومنشورات الاختلاف-الجزائر، لعام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ٢٠٨ صفحات، من القطع المتوسط.

تناول الكتاب عدداً من الدراسات في الرواية العربية، متتبعاً مسار الرواية العربية منذ توفيق الحكيم، الذي هيأ المناخ الروائي لنجيب محفوظ، مروراً بيحيى حقي في روايته "قنديل أم هاشم"، كما تناول الكتاب في محور آخر "الرواية والتاريخ"، عبد الرحمن منيف في "مدن الملح"، ورضوى عاشور في "ثلاثية غرناطة"، والياس خوري في "باب الشمس"، وزياد قاسم في "أبناء القلعة"، كما تناول تجارب روائية عند غالب هلسا ومؤنس الرزاز، وتناول في محور الرواية الفلسطينية في المنفى والألم والأمل، وصورة الحرب اللبنانية في النص الروائي في فلسطين والأردن، وتحولات الكتابة السردية بعد هزيمة ١٩٦٧، وقارن في محور بين رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"، ورواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"، ثم محور أخير في رواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر".



كتاب: مع القاص الأمريكي (او. هنري) (١٨٦٢-١٩١٠) وليم سدني بورتر

ترجمة: فؤاد القسوس

صدر كتاب "مع القاص الأمريكي (او.هنري) (١٨٦٢-١٩١٠) وليم سدني بورتر" ترجمة: فؤاد القسوس، عن دار فضاءات-عمان، بدعم من وزارة الثقافة في عمان، لعام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ١١٦ صفحة، من القطع المتوسط.

تعدّ قصص هنري قصص ألف ليلة وليلة الأمريكية، كما يفخر بذلك الأمريكيون، وتحمل القصص شفافية وعمق تغلّف أبطالها، وهي نتاج العصر الأمريكي الذي عاشه، وهي صور صادقة عنه، وعن اللصوص والفقراء والبؤساء والباحثين عن الغنى والذهب، وتصور أبطالاً من النوع الذي يتعاطى معها القارئ، حتى اللصوص والمحتالين منهم، بصور رومانسية تُشعرك بالشفقة بدل الكراهية، والتساهل بدل الغضب أو الحقد.



قصص: المُذنب

أسماء الملاح

صدرت المجموعة القصصية "المُذنب"، للقاصة أسماء الملاح، عن دار ورد-عمان، بدعم من وزارة الثقافة في عمان، لعام ٢٠١٠، وتقع المجموعة في ١٤٤ صفحة من القطع المتوسط.

تلجأ القاصة في قصصها إلى تقديم شخصياتها بصورة غامضة تثير التشويق لدى القارئ، وترتسم على شخصيات قصصها الطيبة، فهم طيبون، ومعذبون، وهامشيون، من الفئات المنسحقة، وتتميز القصص بلغة مكثفة، فيها روح الشعر، وتقنيات سردية حديثة.



قصص: قليل من الحظ

إيـــاد نصّـــار

صدرت المجموعة القصصية "قليل من الحظ"، للقاص إياد نصار، عن دار فضاءات-عمان، لعام ٢٠١٠، وتقع المجموعة في ١٧٦ صفحة من القطع المتوسط.

تتناول القصص قضايا الإنسان المعاصر وأزمته النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية، بلغة سردية جميلة، في إيحاءات وتلوينات نفسية، وصور، ومفارقات تصوّر بؤس الإنسان، من خلال أمكنة متعددة، في عمّان وبغداد والقاهرة وبيروت والرياض وجنيف ولندن وغيرها.

قامت المجموعة على لغة قصصية بارعة الوصف، وتقنيات سردية حديثة، من أحلام وكوابيس وحوار ورحلة البحث عن الذات والحياة بعد الموت واستحضار التاريخ.



قصص: أسرى الوقت

منيرة صالح

صدرت المجموعة القصصية "أسرى الوقت" للقاصة منيرة صالح، عن دار ورد-عمان، بدعم من وزارة الثقافة في عمان، لعام ٢٠١٠، وتقع المجموعة في ١٤٢ صفحة من القطع المتوسط.

تتميّز قصص المجموعة بقيمة فنية وموضوعية وإنسانية عالية، وهي تصور عذابات الإنسان الفلسطيني، الذي لجأ إلى العراق بعد سقوط النظام الحاكم على يد أمريكا وحلفائها، كما تصور المجموعة مشاهد من المعاناة والألم، الذي أصاب أفارقة وإيرانيين وعراقيين، في مخيمات البؤس والشقاء بعد الحرب. وتعالج بعض القصص كفاح المرأة الشرقية سياسياً واجتماعياً.



شعر: مجاز خفيف

نضال القاسم

صدرت المجموعة الشعرية "مجاز خفيف"، للشاعر نضال برقان، عن دار ورد-عمان، بدعم من الدائرة الثقافية في أمانة عمان الكبرى، لعام ٢٠١٠، وتقع المجموعة في ١٩٢ صفحة من القطع المتوسط.

تحتفي المجموعة بالحياة وعناصرها الطبيعية والاجتماعية، من خلال إبراز العنصر الإنساني فيها، وقاربت القصائد بين الأنا والآخر، بلغة شعرية شفيفة، تبرز فيها قدرة الشاعر على تحريك الجملة الشعرية، ضمن بناء محكم، لا يخلو من تقنيات حداثة النص الشعري، في بناء ادرامي مصحوب بالموسيقى، من خلال جدلية الحياة والموت والعشق.

تأملات في كتاب الكتـابة

إبراهيم نصرالله

بعض النقاد كالأطفال الأذكياء

ككاتب، عليك أن تشغلهم بشيء

وإلا فإنهم سيخلقون لك المشاكل!!

* * *

حتى أعداءك، يجب أن تعطيهم بعض أخطائك الصغيرة

كي يلهوا بها

ويكونوا، أحيانا، على حق!!

* * *

الجمال هو النافذة الأوسع لاشتقاق معان جديدة على الدوام

* * *

الكتب ثقيلة في اليد

خفيفة في الرأس

الكتب خفيفة في اليد

ثقيلة في الرأس

* * *

أحلم بالشيء الذي أستحقه

* * *

كل شيء سيأتي أخيرا

كل شيء سيذهب

* * *

الذي يجيء أخيراً لا تنتظره

الذي تستطيع اللحاق به ماشيا

لا تركض خلفه

* * *

هل يمكننا القول:

إن الجمال مضمون بذاته؟!

◄ شاعر من الأردن.

* * *

قصائد ميتة

لم تخرج من قلب

ولا تسعى لقلب

كما لو أن أصحابها يغيرون في العتمة

فوق ظهور خيول مقيدة .

* * *

تسعى القصيدة ما استطاعت لحل لغز العلاقة الجوهرية

بين الإنسان والطبيعة

بين الإنسان والإنسان

بين الإنسان وروحه.

* * *

في عالم لا قيمة للبشر فيه

يغدو الشِّعر ضروريا

لا لترميم الأحلام، بل لإنتاج الوعي بأهميتها

* * *

لا تستطيع القصيدة أن تستعيد ذاكرتك التي فقدت

فهذا ليس مجالها

لكنها تستطيع أن تستعيدك أنت

لتعمل من جديد على أن تكون لك ذكريات جديدة.

* * *

فكرتي التي تخطر لي وتغريني كقارئ

هي التي أكتبها

* * *

في الرواية لا بد لنا من التخلي عن براءتنا كي نفهم العالم

وقد كان لا بد من الشعر كي نستعيد ما فقدناه!!



◄ بسمة النمري / الأردن